

HERVY DEL.

L. CHAPON

Tome XXXVIII. — 2^e période. 1^{er} Novembre 1888.

le cette Livraison : 8 francs.

(de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} NOVEMBRE 1888.

TEXTE.

- I. JEAN-ÉTIENNE LIOTARD ET SES ŒUVRES (1^{er} article), par M. Édouard Humbert.
- II. LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN (6^e article), par M. W. Bode.
- III. LA PEINTURE DU NORD A L'EXPOSITION DE COPENHAGUE, par M. Maurice Hamel.
- IV. LA VIERGE DE LOUDUN, par M. Léon Palustre.
- V. LES RELATIONS DU DUC JEAN DE BERRY AVEC L'ART ITALIEN, par M. A. de Champeaux.
- VI. LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (3^e article), par M. Gustave Gruyer.
- VII. CORRESPONDANCE DE BELGIQUE, par M. Henry Hymans.

GRAVURES.

Jean-Étienne Liotard, d'après le portrait du peintre par lui-même, au Musée de Genève, en lettre ; Jeune fille Moldave et Brodeuse à Constantinople, deux dessins de Liotard au Musée du Louvre.

La Chocolatière, eau-forte de M. E. Abot, d'après le pastel de Liotard au Musée de Dresde ; gravure tirée hors texte.

Sculptures italiennes de la Renaissance au Musée de Berlin : — Buste d'homme, en bronze, par Donatello ; Buste de femme par Desiderio da Settignano ; Buste présumé de la duchesse d'Urbin, face et profil, par le même ; Marietta Strozzi, buste attribué autrefois au même ; Nicolas Strozzi, par Mino de Fiesole ; La Vierge avec l'Enfant, par Antonio Rossellino ; Buste d'homme, attribué au même ; Philippe Strozzi, par Benedetto da Majano ; Portrait de Béatrice d'Aragon, bas-relief attribué au Verrocchio, en cul-de-lampe.

La Vierge et l'Enfant Jésus, eau-forte de M. Jasinski, d'après un groupe en terre-cuite, par Benedetto da Majano, au Musée de Berlin ; gravure tirée hors texte.

Exposition de Copenhague : — Lettre L d'après une broderie suédoise ; Une Soirée à Carlsberg, par M. Kroyer ; La Grand'Mère, par M. Viggo Johansen ; Marie avec l'Enfant, par M. Paulsen ; Illustration pour les Contes d'Absjörnsen, par M. Werenskiold ; Un enterrement de paysan, par M. Werenskiold ; Dessin du même pour les Contes d'Absjörnsen, en cul-de-lampe : dessins des artistes gravés en fac-similé.

La Vierge et l'Enfant-Jésus, peinture de la fin du xv^e siècle (Eglise de Saint-Pierre du Martray, à Loudun) ; Portrait du roi René, en cul-de-lampe.

Lettre P, Encadrement, Proba, Cassandra Fidelis, Blanche-Marie Visconti, Ginevra Sforza, Damisella Trivulzia : gravures sur bois tirées du « De Claris Mulieribus », imprimé à Ferrare en 1497 ; Naissance de Saint Jérôme, gravure des « Epîtres de Saint Jérôme », imprimées à Ferrare en 1497.

Cul-de-lampe d'après Miereveldt.

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

ET SES ŒUVRES

(PREMIER ARTICLE.)



Jean-Étienne Liotard avait l'humeur voyaguse au plus haut degré. Aucun des émules du célèbre pastelliste n'a couru le monde autant que lui; de l'Occident au Levant, l'esprit toujours en éveil et les yeux bien ouverts, il a promené son alerte fantaisie sans se lasser ni de revoir les mêmes lieux, ni de mettre le pied dans des pays nouveaux. Par la curiosité comme par l'amour du mouvement, il n'est pas loin de nous rappeler l'un de nos vieux chroniqueurs aux lointaines chevauchées,

un artiste aussi en son genre, Jehan Froissart. Sans éloigner d'ailleurs « le peintre Turc » du but souverain de l'art, les pérégrinations, auxquelles l'âge seul le contraignit de renoncer, eurent l'excellent effet de féconder son talent et d'accroître sa naturelle facilité de travail. Où qu'il se plût

genre, Jehan Froissart. Sans éloigner d'ailleurs « le peintre Turc » du but souverain de l'art, les pérégrinations, auxquelles l'âge seul le contraignit de renoncer, eurent l'excellent effet de féconder son talent et d'accroître sa naturelle facilité de travail. Où qu'il se plût

à séjourner, à résider, à passer, il entrait en commerce intime avec la nature; et c'est ainsi que, sans cesse à la recherche du vrai, il a donné à ses œuvres la fraîcheur délicate et la grâce qui ont vaincu le temps. On a beau dire que pierre roulante n'amasse pas de mousse, Liotard n'eut pas à se plaindre d'avoir roulé, comme dit le proverbe, puisqu'il réussit à recueillir, chemin faisant, la considération pour sa personne, de flatteuses louanges pour son crayon, et pour les siens quelque aisance, à défaut de la richesse. Encore un parvenu, dans la meilleure acception du mot; encore un fils de ses œuvres, comme il y en a un si grand nombre dans l'histoire de l'art, sur qui les circonstances défavorables n'eurent pas de prise.

Il est des familles qu'on dirait dès leur berceau prédestinées aux aventures, et la famille Liotard était une de celles-là. D'après le témoignage de Pierre de Marcha, l'auteur des *Commentaires du soldat du Vivarais*, on aurait apporté à Richelieu, pendant le siège de Privas, « un enfant de sept mois, trouvé sur le sein de sa mère morte; cet enfant, confié à un évêque, aurait été élevé chez les cordeliers de Montélimar et serait devenu la tige de la famille Liotard ». Telle est, paraît-il, la légende; voici l'histoire. Dans un récent ouvrage sur Montélimar, M. le baron de Coston se demande comment un enfant de sept mois, au lieu d'être remis à un évêque, n'a pas été confié à une nourrice et a pu dire son nom. « Il est probable que le manuscrit primitif portait sept ans au lieu de sept mois. » Mais rien ne prouve, suivant M. de Coston, que du petit être épargné par la soldatesque, soient descendus les Liotard, le peintre et le graveur.

Il est sûr, en revanche, que, à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, un certain Antoine Liotard, de Montélimar, disent les registres officiels, se réfugia pour cause de religion à Genève, où il fut bientôt admis à la bourgeoisie. Son mariage lui donna de nombreux rejetons parmi lesquels les derniers nés, deux jumeaux, devaient faire honneur à leur nom. Des deux frères, le plus connu, appelé à jouir d'une réputation étendue, voyait le jour le 22 décembre 1702 dans la ville forte du protestantisme, devenue le refuge de tant de Français à cette époque. On ne sait rien de l'enfance de Jean-Étienne; à une seule anecdote près, dont je ne voudrais pas abréger l'agréable récit : « Il y avait au collège de Genève, en l'année 1712, un enfant d'un caractère vif, d'une figure originale, meilleur camarade que bon écolier, qui n'était pas toujours en règle avec son régent pour les travaux qu'il devait faire hors du collège, et dont les cahiers offraient un mélange constant de figures tracées à la plume ou au

crayon, et de thèmes ou de passages latins. Parfois les écoliers se groupaient hors de la classe autour de leur camarade : celui-ci s'amusait alors à crayonner leurs portraits, et, quand la ressemblance s'y trouvait, celui qui venait de poser obtenait, au moyen d'une pièce de trois sols, le chef-d'œuvre qu'il emportait ensuite dans sa famille¹. »

Gage heureux de précocité, première manifestation de l'instinct artistique. Mais M. Liotard, le père, que les désastreuses spéculations de Law et de la Compagnie du Mississippi avaient forcé de vendre une grande et belle maison, n'était pas homme à pousser l'un des siens dans une carrière où il fallait réussir pour avoir un gagne-pain. Quelques années se passèrent; la vocation avait persisté chez le collégien. Comment s'obstiner davantage et fermer les yeux à l'évidence ? Pressé, harcelé par ses parents et amis, M. Liotard consentit un beau jour à donner à Jean-Étienne un maître de dessin, qui, « sans avoir de très grands talents » avait au moins celui d'exiger de ses élèves l'assiduité au travail. A cette nouvelle, notre adolescent perdit toute une nuit de sommeil, tant sa joie était grande, et bientôt quelques-uns de ses condisciples disaient entre eux : « Vois-tu celui-là ? C'est son premier crayon, et il fait déjà mieux que ceux-ci, qui ont quatre et six mois de leçons. » Le professeur Gardelle (qu'il ne faut pas confondre avec Robert Gardelle, son frère, peintre distingué), exigeait que ses élèves lui apportassent la copie faite chez eux des dessins qu'il leur prêtait. Ce travail n'étant qu'une plaisanterie pour Liotard, il remit un trait si exact à son maître que celui-ci le crut calqué sur le modèle. De là grande colère d'un côté, chaudes larmes et dénégations de l'autre. Mais l'accusateur fut confondu par l'accusé qui refit l'ouvrage en classe, séance tenante, et le fit bien. Au bout de quelques mois consacrés au dessin et à la perspective, Liotard quittait l'atelier presque aussi habile que son maître.

Ce fut alors qu'il s'essaya à peindre d'après nature, au pastel, à l'huile, en miniature, sur émail, les portraits de son entourage et de quelques personnes désireuses de l'encourager. Le plus souvent il travaillait pour rien, mais venait-on à le rémunérer, il était tout joyeux. Il paraît que ces portraits respiraient déjà un naturel exquis; celui de son frère jumeau, Jean-Michel, en particulier, réussit au mieux.

Après cela, qui aurait pu de gaieté de cœur contrarier les incli-

1. J.-J. Rigaud, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève*. — Genève, 1876.

nations et l'avenir du jeune homme? Aussi son père, malgré d'autres charges, n'hésita-t-il pas à le laisser partir en 1725 pour Paris et à le placer chez un bon peintre en miniature, qui ne manquait pas de réputation. M. Massé avait d'abord été graveur; c'est à ses soins qu'on doit les gravures des peintures de Le Brun, de la galerie de Versailles, et même il a fait une partie des dessins, lesquels sont des chefs-d'œuvre de netteté et de pureté⁴. Mais l'enseignement n'était pas le propre de Massé; s'il disait, à la vérité : « Cela est mal, cela est bien », il s'en tenait là, sans signaler à l'élève ses défauts, et les moyens de s'en corriger. Plus que désappointé d'avoir si peu appris au bout de trois ans employés à des copies, il se résolut à quitter Massé malgré les brillantes offres de ce dernier pour le retenir. Résolution hardie, passablement téméraire en tout cas; deux louis dans le gousset ne pouvaient le mener loin, et la crainte des reproches paternels l'empêchait d'écrire à Genève. Par bonheur, un parent bien avisé le gratifia de quelques écus, tandis qu'il faisait la connaissance de l'intendant d'une grande maison, s'engageant à peindre sans honoraires la nièce dudit intendant, à la condition que ce dernier s'efforcerait de lui procurer du travail. Mais voilà que, pendant une des séances dont le jeune artiste attend beaucoup, entre un peintre d'histoire qui, témoin des précautions et de la prudence de touche de Liotard, le regarde un moment, s'impatiente et s'écrie : « Ah! ce n'est pas ainsi qu'on doit peindre! » Là-dessus le malheureux de répondre : « Eh bien! monsieur, voici mes pastels; montrez-moi vous-même comment il faut faire.» Le grossier personnage prend les pastels, gâte la ressemblance, et ne fait qu'une jolie tête. Cette petite mésaventure ne fut pas inutile à Liotard: elle lui apprit à peindre plus vite sans peindre moins bien.

D'ailleurs, parole donnée, parole tenue. L'intendant présente à une comtesse son protégé; la comtesse, quoique chicaneuse et d'un goût difficile, le recommande à une de ses amies; l'amie en parle favorablement à d'autres, au point qu'une grande partie de la société distinguée ne craindra pas de poser. Il faut le reconnaître, si Liotard, encore timide, avait montré en ce temps-là plus de savoir-faire, de l'entregent, avec une certaine connaissance du monde qu'il acquit plus tard; s'il avait su avoir un certain train de maison et hausser peu à peu le prix de ses ouvrages, il est fort probable que personnes et choses lui auraient souri davantage. Mais ignorant l'art

4. Gault de Saut-Germain, *Les trois premiers siècles de la peinture en France*.



JEUNE FILLE MOLDAVE, DESSIN DE LIOTARD

(Musée du Louvre.)

de jeter de la poudre aux yeux, il n'allait pas en voiture, peignait les gens chez eux, et beaucoup négligeaient de délier les cordons de leur bourse en sa faveur.

« On désespère alors... », comme dit le poète. Sans être précisément frustré dans ses espérances, Liotard put être atteint de quelques accès de découragement. Était-ce, pour s'en guérir que de Paris (d'où il se dirigea une fois jusqu'à Châlons à pied) il vint faire deux visites à Genève? Toujours est-il que Jacob Vernet, l'ami de Montesquieu, écrivait de Paris, le 14 mars 1733, à J.-A. Turrettini (collection de M. E. de Budé) : « Il y a cinq jours partit M. Liotard le peintre, à qui je remis deux petits paquets, l'un contenant la tragédie de *Zaïre* (que je vous prie de communiquer à M^{me} Necker quand vous l'aurez lue) et l'autre diverses lettres. » Ces lignes qui, soit dit en passant, témoignent des goûts littéraires de la grand'mère de M^{me} de Staël, nous rappellent par leur date le portrait de Liotard, le premier sans doute, gravé par lui-même en 1733, que possède le *Cabinet des Estampes* de la Bibliothèque nationale.

De retour à Paris, après avoir vu à Lyon ses parents Lavergne et la charmante nièce qui lui inspira la *Liseuse*, il composa un tableau d'histoire, *David au Temple*, afin de disputer le prix de l'Académie. Mais on regarda comme un défaut la sobriété des figures, et si on les trouvait belles, c'est qu'un peintre de portraits ne pouvait faire que de belles têtes. Les vrais connaisseurs appréciaient pourtant à sa valeur ce jeune talent. Se trouvant un jour avec M. Lemoine, premier peintre du Roi, Liotard lui montre la miniature d'une jeune demoiselle. « Me permettrez-vous, monsieur, lui dit Lemoine, de vous en dire librement mon avis? — C'est ce que je vous demande, répond Liotard avec vivacité. — Eh bien! monsieur, ne peignez jamais que d'après nature, car je ne sache personne mieux en état que vous de la représenter. » Puis se tournant vers ceux qui assistaient à cette conversation, il leur fait apprécier les mérites de l'œuvre. Malgré les paroles flatteuses de Lemoine, malgré les stimulants quotidiens de la grande ville, malgré d'autres attaches encore, Liotard sentait bien que, dans le vaste monde, il y avait pour lui bien des choses à voir, à observer, à apprendre. « C'est dans la jeunesse — dit Champfleury — que les yeux d'un artiste voient net; les images y entrent en s'y décalquant profondément. »

Or l'occasion s'étant présentée de suivre le marquis de Puisieux, ambassadeur de France à Naples, notre artiste n'hésita point à saisir cette bonne fortune. Il fit bien. A Naples cependant, où le pre-

mier ministre lui offrait son appui, le pauvre Liotard se contenta de tourner un compliment à Son Excellence, sans solliciter la faveur d'être présenté au souverain. C'était une faute. Il la répara en partant huit jours avant Pâques de l'an 1736 pour la Ville éternelle. Là, les portraits de plusieurs cardinaux, ceux du prétendant d'Angleterre Stuart et de toute sa famille se multiplièrent pour lui comme à plaisir. Un jour le prétendant lui dit : « Liotard, j'ai deux portraits de ma femme qui ne sont pas trop bons. Pourriez-vous m'en faire un qui soit meilleur ? » Liotard promit de faire de son mieux ; puis ayant questionné les domestiques de la maison et recueilli les souvenirs de tous ceux qui avaient connu la défunte, il se mit à l'œuvre. Ce difficile travail achevé, le prétendant, fort surpris, n'y pouvait rien comprendre : il fallait que la princesse eût été une fois aperçue du peintre qui, de deux méchants tableaux, en avait fait un bon, un vrai, un ressemblant.

Là ne s'arrêtèrent pas les heureux travaux de Liotard en Italie. Il y avait au dernier siècle, comme de nos jours, des Genevois un peu partout, et il se trouva à Rome un sculpteur nommé Le Blanc qui vint voir son compatriote, et lui dit : « J'aimerais bien à obtenir une séance du Pape pour un médaillon que je voudrais faire de lui. — Mais, répond Liotard, je voudrais bien le peindre, moi, et comment faire pour vous ? — Oh ! vous avez tant de connaissances, faites-moi ce plaisir. — Soit ; mais je ne réponds pas de l'événement. Je ferai ce que je pourrai. — Allez toujours, j'en suis sûr. » Et Liotard se rend chez l'évêque Biancheri (?) qu'il connaissait, en le priant de vouloir bien lui faire obtenir une séance du Pape. Huit jours s'écoulent ; la réponse de l'évêque est satisfaisante, et nos artistes, au lieu d'une séance, en obtiennent deux. Liotard a pu reproduire au pastel la physionomie du Souverain Pontife. C'était Clément XIII, de la famille Corsini, d'un âge fort avancé et aveugle. Le vieillard se prit à dire en italien : « Si j'étais peintre, je ne peindrais pas le Pape. — Mais pourquoi, Votre Sainteté ? — Parce que, quand les papes sont morts, leurs portraits vont aux... »

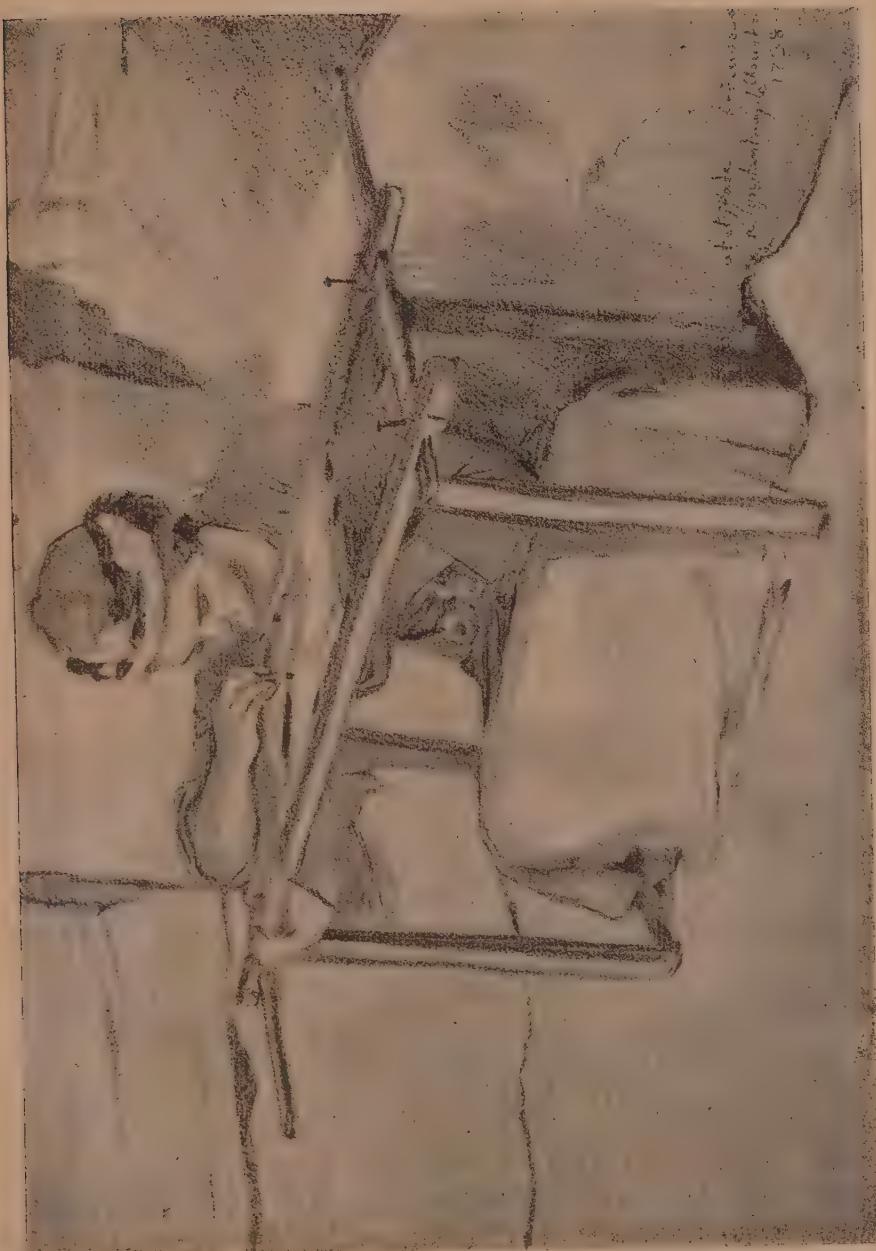
Il était dit que la terre classique n'aurait que des enchantements pour Liotard. Un soir d'hiver, à Rome, étant entré dans un café, il entend quelques Anglais parler d'une copie de la Vénus de Médicis, qui était bien la meilleure miniature qu'ils eussent vue. Alors s'étant approché du groupe : « Messieurs — dit Liotard — n'est-ce pas M. Hichmann qui la possède ? Ne l'a-t-il pas achetée à Paris de Liotard ? N'est-elle pas peinte sur ivoire, en ovale, avec une main et

de la grandeur que je vous indique? — Oui, répondirent-ils tous. — Eh bien! messieurs, je m'appelle Liotard, et c'est moi qui l'ai peinte.»

Quelques mois plus tard, l'un de ces messieurs, le chevalier Ponsonby, rencontre Liotard dans une rue de Florence. « Ah! monsieur, s'écria-t-il, je vous cherche par terre et par mer, où demeurez-vous? » — Il se rend au domicile du peintre, lui achète plusieurs ouvrages, et ajoute : « Nous sommes trois ou quatre qui avons loué un vaisseau pour Constantinople. Seriez-vous curieux de faire le voyage avec nous? » Témoin des hésitations de son interlocuteur : « Attendez, j'en parlerai à mes compagnons, et pendant ce temps, vous prendrez une décision. » Douze jours après cette conversation, le chevalier, revenant d'un air gai : « Eh bien! monsieur, serez-vous des nôtres? — De tout mon cœur, et je suis prêt à partir quand vous voudrez. »

Ils s'embarquèrent à Naples par un jour de printemps, et touchèrent d'abord à Caprée, Messine, Syracuse, Malte, Milo, Paros, Antiparos dont ils ne virent pas la célèbre grotte à stalactites, faute de conducteurs. De là, ils relâchèrent encore à Délos, puis à Chio, à Smyrne, à Constantinople enfin.

Ce voyage, d'un prix inestimable pour l'artiste, marqua profondément dans sa vie. On parlait bien alors du Levant; on le connaissait peu. Il n'y avait pas si longtemps que l'érudit Galland avait traduit de l'arabe les *Mille et une nuits*, et le soleil d'Orient n'avait pas, comme de nos jours, enflammé de son éclat plus d'un grand poète et plus d'un peintre. Qu'on juge donc des impressions éprouvées par Liotard! Bien que l'Italie eût été comme une révélation préparatoire, tout était nouveau à ses yeux : pays, religions, moeurs, costumes, physionomies. On peut déjà se faire quelque idée de sa joyeuse ardeur au travail d'après les délicieux dessins — et il y en eut bien d'autres — que le Louvre a récemment acquis de M. le chanoine Gallet. Dans l'Archipel, notre homme croque au passage plus d'une belle Chiote ou Smyrniote; mais le succès l'attend à Constantinople. Grâce à la faveur de Méhémet-Aga, il ne tarde pas à être recherché des Turcs de distinction, des effendis, des pachas, des agas charmés de se faire peindre, tandis que la société européenne l'accueille au mieux et multiplie les commandes. Aux portraits du comte de Bonneval, appelé en Turquie Achmet-Pacha, et de quelques grandes dames qui donnent le ton et l'exemple, succèdent ceux de la plupart des ambassadeurs des puissances auprès de la Sublime-Porte. Liotard est devenu l'homme du moment; peu s'en faut même qu'il ne s'acclimate tout à fait. Une fois, le voilà sur le point de se marier avec une



BRODEUSE DE BELGRADE, DESSIN DE LIOTARD.

(Musée du Louvre.)

jeune fille nommée Mimica; une autre fois, il veut essayer de l'habit turc; ce vêtement lui plaît, il le porte. Mais comme il se rendait un soir au bal chez l'ambassadeur d'Angleterre, il crut devoir s'habiller de nouveau à la française. Il soufflait par malheur un vent froid dont il fut si fort incommodé qu'il s'emporta jusqu'à s'écrier : « Chien d'habillement, je ne te remettrai plus! »

Sur ces entrefautes, le prince de Moldavie, qui avait entendu parler de cet original, le fit venir à Iassy, avec la prière de le peindre, ainsi que la princesse, sa fille, et le patriarche de Jérusalem.

A ces œuvres s'ajoutèrent les dessins de tous les hospodars qui avaient précédemment régné sur le pays. Il faut croire que Liotard n'eut qu'à se féliciter de toutes manières de l'invitation d'un prince doux et bon; car il demeura plus de dix mois dans la Principauté, et donna même, comme à Constantinople, une visible preuve d'*orientalité*. Il avait remarqué que les grands, les principaux de la contrée, portaient tous la barbe, et il laissa croître la sienne, par ennui aussi de se raser. A quelque temps de là, invité aux noces d'un seigneur, il reçut tant de félicitations et de compliments au sujet de la barbe longue qu'il prit la résolution de la garder intacte.

C'est ainsi que, bon chrétien en réalité, musulman d'apparence, Liotard, après avoir traversé la Transylvanie et la Hongrie, atteignit Vienne le 2 septembre 1743. Il y trouva quelques Genevois surpris de son accoutrement et n'en augurant rien de bon.

Mais un jour ne s'était pas écoulé que l'événement donnait tort aux pessimistes. Il y avait baisemain à la Cour, et Liotard y assistant en qualité de « peintre fameux » eut le bonheur d'être remarqué de François de Lorraine, grand-duc de Toscane, puis invité à apporter dès le lendemain ses dessins au bienveillant époux de Marie-Thérèse. Celui-ci les admira; alors la reine de Hongrie voulut les voir et s'en montra satisfaite. Là-dessus Liotard sollicita de Sa Majesté la faveur de la peindre. « Oui, répondit la Reine, pourvu que ce soit quand je monte à cheval, quand je dine ou quand j'écris. — Que Votre Majesté me pardonne, mais tenter l'entreprise dans ces conditions me paraît trop difficile, pour ne pas dire impossible. » Et comme la reine semblait hésitante, son interlocuteur continua, non sans hardiesse : « Votre Majesté ignore sans doute qu'à la vue de mes dessins est attaché le privilège de peindre ceux qui les voient, — Ouida, je ne le savais pas. Eh bien! si le grand-duc se fait peindré, je me ferai peindre à mon tour. »

Ainsi se succédèrent sous l'agile main de Liotard les portraits

du grand-duc, de Marie-Thérèse, de l'impératrice-mère, du prince Charles de Lorraine, de la sœur de l'impératrice, la princesse Charlotte, et de l'aînée des archiduchesses. Bientôt des dignitaires, la cour et la noblesse voulurent avoir du Liotard, malgré les prix qu'on trouvait élevés. Un jour, chez la grande maîtresse de la reine, un général, à qui l'heureux artiste montre deux miniatures de sa façon en prend une et compte sur-le-champ trente ducats. Afin de suffire à ses nombreux travaux, le maître s'adjoint deux aides : l'un nommé Serre, était un miniaturiste ; l'autre employé à ébaucher des pastels, eut la déloyauté d'en faire des copies vendues par lui à bon marché. Et ces copies ont souvent passé pour des originaux ! Mais un déboire d'un autre genre ne se fit pas attendre. Le comte de Weissenwolf avait désiré une nouvelle miniature qui fût l'œuvre de Liotard pour la plaque d'un ordre enrichi de diamants. Ce travail exécuté, le comte remarqua un petit vide entre l'ivoire et la bordure : « Qu'à cela ne tienne ; il n'y a qu'à y mettre un peu d'or ; demain matin le vide sera comblé. »

Sur ces paroles, Liotard se rend en toute diligence à la Cour, pour être témoin de la collation de l'ordre de Saint-Étienne ; il traverse des appartements et des corridors où il y avait bien du monde. Rentré au logis, il veut mettre la main sur la précieuse plaque à brillants ; mais c'est en vain qu'il scrute le fond de ses poches et tâte la doublure de son vêtement : rien, il ne trouve rien ! Il court alors chez le comte pour lui faire le récit de ce qui s'est passé, avec l'offre d'une somme égale à la valeur du bijou. Mais l'autre de s'emporter, de crier à l'impossible, d'articuler enfin un si pénible soupçon que l'honnête artiste, au désespoir, fond en larmes. Qu'on s'informe, et l'on saura que nulle part la moindre action semblable ne lui a été imputée. Le comte finit pourtant par s'apaiser en disant : « Il faut que l'impératrice en soit instruite. » Liotard ne demandait pas mieux. Sur l'heure, il va trouver le médecin de la reine, l'un de ses amis, M. Laugier, lequel écrit à sa fille, dame d'honneur, laquelle informe Sa Majesté de l'événement. Tandis que cela se passait, le malheureux accourt au palais. Marie-Thérèse daigne le recevoir, fait même quelques pas au-devant de lui et, à la vue de son trouble, lui donne de bonnes et consolantes paroles. Peu de temps après, arrive chez le Dr Laugier un message de l'obligeante dame d'honneur : « Liotard s'en est allé bien vite. Dites-lui que quelque chose l'attend à la Cour de la part de l'impératrice. » Ce *quelque chose* n'était rien moins qu'une plaque pareille à l'autre ; on la lui remit en ajoutant que Sa Majesté, sensible à son affliction et à la perte du comte, avait voulu tout réparer.

Générosité délicate et vraiment royale. Pour en marquer la reconnaissance, l'obligé n'eut-il pas la singulière idée de se rendre à Venise, afin d'y établir une sorte de loterie pour le compte de la Couronne? Mais la crainte de charger le peuple fit repousser à Vienne cette institution. Cela se comprend. Au surplus, à Venise, qu'habitait son frère Michel, Liotard, bien vu, bien reçu, n'eut qu'à se louer des habitants, des étrangers de marque, des amateurs célèbres; ainsi le comte Algarotti lui acheta pour 120 sequins, soit 2,640 liv. vénitaines, la fameuse *Chocolatière*, aujourd'hui l'un des plus rares ornements de la Galerie royale de Dresde.

Au retour à Vienne, permission fut donnée au fortuné pastelliste de suivre la Cour au sacre de l'Empereur. Il eut par là l'occasion d'être présenté à la princesse de Hesse-Darmstadt, dont il fit le portrait à Darmstadt même en 1746. Cependant l'impératrice lui ayant fait demander s'il ne reviendrait point à Vienne, il crut devoir donner, avec respectueuse gratitude, une réponse négative, travaillé qu'il était par le désir de revoir sa ville natale. A Genève, où sa réputation l'avait précédé, un rare honneur l'attendait: tous les membres du *Conseil*, dit des 25, vinrent lui rendre visite les uns après les autres. Par le costume d'ailleurs, par l'expression de la physionomie et les manières, il excitait la curiosité publique. Un jeune homme qui le suivait sans cesse dans la rue, s'écria un jour: « Queux yeux! » et de s'enfuir.

Après Genève, Lyon, puis Paris derechef. Dans ce Paris dont il s'était éloigné, jeune encore, dans la première éclosion de son talent, pour y revenir mûri par le travail, avec l'expérience du monde, que lui adviendrait-il? La fortune sourirait-elle à ses vœux quand la Rosalba faisait parler de sa suavité et de sa tendre délicatesse, quand Latour, dans tout son éclat, jouissait d'une autorité incontestée? Le fait est que, malgré de puissants émules, il eut bien vite la vogue, et comme son activité était prodigieuse, rien ne l'aurait empêché de gagner plus de 30,000 livres par an; il menait un certain train, avait équipage cette fois, et le reste. Aussi un littérateur du temps, Pierre Clément¹, écrivait-il en date du 30 novembre 1748:

« L'Opéra fut très brillant vendredi dernier, vous savez que c'est le beau jour; mais les femmes étaient si furieusement enluminées qu'on avait de la peine à leur voir les yeux. C'est quelque chose de choquant que la quantité de rouge qu'elles mettent aujourd'hui. —

1. *Les Cinq années littéraires*, Berlin, 1755.

Ah! que je serais fâché que mes portraits ne fussent pas plus naturels que ces visages-là! — disait le fameux peintre genevois habillé à la turque, dont ma lorgnette frisait la barbe. Il est à Paris depuis quelque temps, et fort à la mode, malgré la sincérité de son pinceau et l'*extravagance* de son prix, comme dit l'Italien. Les fronts sillonnés, les yeux battus et les mines équivoques le craignent comme les fripons redoutent le coup d'œil d'un honnête homme; mais la beauté, la jeunesse, les grâces naïves, et les gens raisonnables sont pour lui. Il a peint dernièrement deux des plus belles femmes de France : M^{me} Caze que vous avez connue sous le nom de M^{le} d'Escarmoutier, et la fille de M^{me} la princesse de Montauban, toute fraîche sortant du couvent, pour faire plaisir à M. le comte de Brione. Il garde des copies de ces portraits-là et de tous ceux qui leur ressemblent, si bien qu'il aura dans quelques années une suite de têtes dignes des petits cabinets des plus grands princes. »

Le même amateur éclairé ajoutait de Paris, 1752 :

« Vous ne me dites rien d'une des plus jolies Anglaises que j'aie vues de ma vie, qui passa ici il y a environ deux ans, et qui pouvait en avoir entre quatorze et quinze, que le *virtuosissime* Liotard peignit, et dont tout-Paris a admiré le portrait. Vous savez que M. Liotard est le peintre de la vérité. »

C'est pendant cet agréable séjour à Paris, capital, comme celui de Vienne, dans l'histoire de sa vie, que, selon toute probabilité, Liotard eut la prérogative d'immortaliser les traits du célèbre maréchal Maurice de Saxe. On avait, paraît-il, souvent essayé de le peindre, sans y réussir. Mais à la vue du Liotard : « Parbleu, c'est moi cela! » C'était bien lui en effet tel qu'on l'admire à Dresde. « Le Dauphin m'a prié de lui faire voir mon portrait,— ajoute-t-il,— mais je crains qu'en le faisant porter, on ne me le gâte. » Liotard offrit de s'en charger, et profita de l'occasion — elle était bonne — pour montrer à Versailles deux ou trois autres de ses œuvres. La Dauphine admira la première les tableaux et s'étant empressée d'en faire jouir le Dauphin, appelle ses sœurs. « Eh! mais cela est bien, — dit une dame d'honneur. — Voilà une jolie créature (c'était M^{le} Lavergne, la *Liseuse*); la Reine n'a pas vu cela; il faut l'avertir. » Et la Reine vint en compagnie de la famille royale. On tomba d'accord que Liotard reviendrait le lendemain pour les peindre tous. Ce qui fut fait, à une toute-puissante exception près. Quoique Mesdames de France eussent exprimé leur sentiment, Sa Majesté parut ou voulut faire la sourde oreille. Cependant M^{me} de Pompadour ayant

dit au Roi : « Vous devriez vous faire peindre, puisque ce peintre attrape si bien les ressemblances, » le Roi consentit à poser plus d'une fois. Quel avenir pour Liotard! Mais il eut le tort, après cela, de ne pas rendre à M^{me} de Pompadour tous les hommages auxquels on l'avait accoutumée, et d'ajourner trop longtemps l'exécution de son portrait. Il n'en fallait pas davantage pour ébranler une position; tandis qu'avec l'appui de la favorite, jusqu'où n'aurait-il pas pu s'élever?

Heureusement qu'en dehors d'une certaine coterie et des influences de parti, beaucoup de gens du monde et de lettrés le dédommagèrent amplement et glorieusement des déceptions attachées à toute vie d'artiste. Il peignit Voltaire, il peignit Crébillon, il peignit Marivaux, il peignit Fontenelle. N'était-ce rien que cela? N'était-ce rien que d'être nommé dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et de Diderot, et quels témoignages meilleurs que ceux des contemporains? Dans une lettre au professeur Vernet du 7 novembre 1750, Fontenelle désigne les Genevois présents à Paris, Abauzit, Jallabert, Saladin et, ajoute-t-il, « les deux excellents peintres qui sont ici. » Une note au bas de la page ne laisse aucun doute sur leur identité¹: « M. Serre et M. Liotard. Celui-ci avait peint aussi M. de Fontenelle. » Quant à Crébillon et à Marivaux, c'est la correspondance d'Horace Walpole qui nous renseigne sur leurs relations avec Liotard.

« Vous connaissez, écrit Walpole le 27 juillet 1752, ma passion pour les écrits de Crébillon le jeune, et vous comprendrez la mortification que m'a causée la découverte d'une bassesse de sa part. J'avais demandé à lady Mary de consacrer 30 guinées à une œuvre de Liotard, désirant parvenir à posséder pour mon cabinet les portraits de Crébillon et de Marivaux. M. Churchill, alors à Paris, m'écrivit que le prix de Liotard était de 16 guinées, que Marivaux, qui connaissait intimement le peintre, poserait certainement et obtiendrait de Crébillon, à Paris pour un mois, qu'il posât aussi. M. Churchill se rendit auprès de ce dernier, et lui dit qu'un gentilhomme anglais serait heureux d'avoir son portrait. Crébillon se fit humble, se déclara indigne, flatté, etc... et posa. Le portrait était achevé, quand, admirez! il écrivit à M. Churchill qu'il prétendait recevoir une copie de son portrait, ni plus ni moins, et réclamait 16 guinées pour les séances dans l'atelier. » Un an après, alors que Liotard avait passé en Angleterre, Walpole disait : « Liotard le peintre est arrivé, et m'a apporté le portrait de Marivaux, qui donne une idée bien

1. *Oeuvres de Fontenelle*. Nouvelle édition. 1766, t. XI, p. 76.



Liotard pinx.

E Abot sc

LA CHOCOLATIERE
(Musée de Dresde)

Imp C Charc

différente de celle qu'on peut concevoir de l'auteur de *Marianne*. On dit la ressemblance parfaite... »

En dépit de quelques mécomptes inévitables, Liotard aurait été disposé sans doute à prolonger à Paris un séjour de plus de quatre ans déjà sans la jalouse de quelques *maîtres* peintres qui, à ce qu'on raconte, auraient fait saisir ses ouvrages à deux reprises. La première fois, le lieutenant civil, dont il était connu, lui obtint un délai d'un an; mais la seconde fois, Liotard dut acheter la maîtrise. On voulait à toute force attribuer ses succès à l'habillement, et non au mérite. « Je ne lui en donne pas pour deux mois, si cela est tout son talent », disait le magistrat.

Il est de petites tracasseries, comme celles-là, qui gâtent l'existence plus que les grandes. Peut-être ne doit-on pas chercher ailleurs le principal motif du voyage du peintre à Londres; il y était appelé du reste par ses anciens compagnons d'Italie et de Constantinople, autant que par ses nouvelles relations, nouées à Paris avec des familles anglaises. Il n'allait donc pas au delà du détroit, sans être bien connu, bien recommandé, bien apprécié déjà. Toujours fidèle, l'un de ses anciens protecteurs et amis, le chevalier Ponsonby, devenu lord pair d'Angleterre sous le nom de comte de Besborough, lui valut, ainsi qu'un bon génie, beaucoup de travaux. On sait qu'il eut l'honneur de faire les portraits du prince de Galles, de la maison royale, de plusieurs seigneurs distingués, de beaucoup de grandes dames et de leurs enfants; et toutes ces œuvres le mettaient de plus en plus en lumière. C'était un personnage en son genre; c'était *quelqu'un*, comme on dit aujourd'hui. On le remarquait. Ainsi se promenant un jour à Londres, un gamin s'approche et réussit à lui tirer la barbe. Notre « Turc » riposte par un soufflet; la peur du garçon est telle qu'il tombe par terre et reste longtemps évanoui. Voltaire avait su s'y prendre autrement, lorsque, entouré dans une rue par des curieux, il eut la présence d'esprit de s'écrier en anglais : « Braves Anglais, ne suis-je pas déjà assez malheureux de n'être pas né parmi vous? »

Serait-ce de ce séjour en Angleterre, ou d'un autre postérieur, que date une rareté, si l'on veut? Je ne sais. Quoi qu'il en soit, il s'agit de portraits brodés en soie, exécutés d'après le dessin même de Liotard par une demoiselle Thomasset, grand'tante de M. Davall de Saint-Georges à Vevey. Ces portraits, qui se trouvent depuis 1840 dans la propriété du Crêt, avaient été apportés ou envoyés de Londres à Orbe par les demoiselles Thomasset, descendantes des seigneurs d'Agiez-sur-Orbe. La ruine de leur famille les avait obligées de

passer à Londres, afin d'y établir pour les jeunes personnes une maison d'éducation. Cette institution jouit d'une grande vogue. Or Liotard rendait visite à ces dames, et l'on peut croire qu'il enseigna le dessin aux pensionnaires, ou leur donna du moins quelques conseils. Voilà la tradition dans la famille Davall. D'un bon dessin, les broderies que nous signalons présentent des couleurs disposées avec art. Un peintre d'esprit, M. Alfred Du Mont, de qui nous tenons ces particularités, a remarqué entre autres un portrait de Liotard lui-même, une tête de Chinoise, un vieux barde, une sibylle, un vieillard lisant à la chandelle. Combien n'est-il pas regrettable que des nombreux pastels, crayons, miniatures de Liotard, il y en ait relativement si peu dans la Grande-Bretagne, en Moldavie, en Autriche même et ailleurs, dont l'on ait suivi toujours la trace et constaté l'authenticité! A l'heure qu'il est, que de petits trésors peut-être, enfouis dans les greniers, délaissés dans les combles d'un château ou dans le coin obscur d'une galerie!

Quoi qu'il en soit, de l'Angleterre, qui lui avait été bienveillante, Liotard se rendit en Hollande. Ce pays, par suite de la Réformation, avait entretenu des relations fort étroites avec Genève et attaché son nom même à l'un des bastions de la cité calviniste alors fortifiée; puis certaines similitudes dans les mœurs, les goûts, le caractère, indépendamment des convictions religieuses, rapprochaient en esprit ceux que séparait une assez grande distance. Les Provinces-Unies et Genève, comme d'autres villes de la Suisse, ne s'étaient-elles pas ouvertes hospitalières aux réfugiés de l'édit de Nantes? L'illustre prédicateur Saurin avait commencé ses études à Genève pourachever sa brillante carrière à la Haye. Et combien d'autres! Dès qu'il entra dans les Pays-Bas, Liotard dut donc se sentir moralement moins dépayssé que partout ailleurs. Il n'était plus jeune, il avait planté sa tente dans bien des contrées, et les hommes, pas plus que les événements, ne lui avaient été aussi pénibles qu'à bien d'autres. De quoi, tout compte fait, aurait-il bien pu être mécontent, meurtri, blessé? Le stathouder, la princesse sa sœur, et plusieurs notables d'Amsterdam se confierent à son pinceau; puis son âge mûr n'effraya point la fille d'un négociant français établi à Amsterdam, M^{me} Marie Fargues, qui lui accorda sa main. Notre peintre, en retour, lui fit le sacrifice de sa barbe. Son mariage fut célébré le 24 août 1756. Il était entré dans sa cinquante-quatrième année.

EDOUARD HUMBERT.

(*La suite prochainement.*)

LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(SIXIÈME ARTICLE 4.)

VI.

LA SCULPTURE.



Dans une étroite parenté avec les Madones de la dernière époque de Donatello est une série de compositions semblables, mais qui exagèrent jusqu'à la caricature les qualités du grand maître, à cette époque : des raccourcis cherchés, des proportions fausses, des types laids, aux expressions maniérees et aux formes anguleuses, un soin excessif des plis; et cependant on remarque, dans la plupart de ces œuvres, une certaine

grandeur de composition. Le grand relief sur le tombeau Lombardi, à Santa-Croce de Florence; deux reliefs semblables, en marbre, figurant la Vierge avec des anges, au South Kensington Museum

4. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXV, p. 204 et 423, t. XXXVII, p. 497, 472, et t. XXXVIII, p. 285.

et chez M. Édouard André à Paris; des compositions semblables sur des plaquettes de bronze au Louvre et chez M. Hainauer à Berlin (cette dernière avec les armes de la famille Pazzi); un petit relief en marbre au Musée de Berlin; la grande lunette en relief au-dessus d'un portail du dôme de Sienne; peut-être aussi le relief avec les armes de la famille Piccolomini, au Louvre, et la répétition de cet ouvrage, dans une collection particulière de Sienne — sont les œuvres caractéristiques de cet élève de Donatello, qui a travaillé vers le milieu du xv^e siècle et qui prenait ses compositions presque toujours dans les œuvres de son maître. Jusqu'à présent nous manque toute indication sur la personne de cet artiste. Il en est de même de divers reliefs semblables, représentant des Vierges, la plupart de valeur moindre, et dont le Musée de Berlin possède également un certain nombre. D'un autre élève de Donatello il y a un grand relief peint, en terre cuite, une œuvre incontestable et le vrai chef-d'œuvre de Michelozzo, qui fut longtemps le collaborateur de Donatello. Elle se rattache aux anciennes madones en relief de Donatello par le sérieux de la conception, la simplicité et la beauté de l'exécution des costumes. Un trait caractéristique de Michelozzo, dans cette œuvre, est l'exécution en haut-relief, qui se trouve de même dans les compositions du tombeau d'Aragazzi à Montepulciano, et dans un relief de marbre appartenant à M. Bardini, à Florence. Une autre *Vierge* en relief, de stuc peint, au Musée de Berlin, peut être, avec la même certitude, attribuée à Agostino di Duccio, successeur de la dernière manière de Donatello.

Les reliefs entièrement plans ont été regardés comme caractéristiques de Donatello, ce qui a fait attribuer au maître lui-même les œuvres de divers élèves qu'il a formés. Et cependant on peut dire, en général, que Donatello lui-même ne s'est point servi de cette façon de relief: même ceux d'entre ses reliefs que l'on prend pour plans, présentent une alternance plus pittoresque de creux et de saillies, une accentuation plus forte de plans différents. C'est Desiderio da Settignano qui a fait le premier ces reliefs plans purement picturaux; d'ailleurs sous l'influence de Donatello, dont il fut l'élève, et auquel on attribue jusqu'à nos jours toute une série de ses plus beaux ouvrages. C'est ce qui a lieu par exemple pour la *Madone* de marbre, en relief, du Musée de Turin, œuvre dont le Musée de Berlin possède une très fine reproduction en stuc peint. Cet ouvrage, et divers autres du même genre, notamment deux charmants reliefs de Vierge dans les collections de M. G. Dreyfus et de M. Foulc,

à Paris, nous font apprécier l'influence extraordinaire qu'a exercée Desiderio, comme intermédiaire du style de Donatello, sur la génération suivante des sculpteurs florentins. Dans les derniers travaux de Donatello, la grandeur et la saisissante vérité de la conception et de la figuration se trouvent souvent réunies à une dureté de forme, une laideur de types, une violence de mouvements, une inquiétude



BUSTE DE FEMME, PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO.

(Musée de Berlin.)

de composition, qui devraient être nécessairement poussés à la caricature par des continuateurs dénués de talent personnel. Il fallait donc l'originalité de Desiderio et son sens extraordinaire de la beauté pour le faire résister à cette influence, et pour donner une vie nouvelle à l'art florentin.

Le Musée de Berlin a le bonheur de posséder deux œuvres originales de Desiderio, deux bustes de femmes, des plus charmants qui existent dans l'art. L'un, un buste en marbre d'une jeune fille, provient vraisemblablement du vieux palais Médicis, et pourrait bien représenter un membre de cette grande famille. Les formes n'en sont guère belles, avec leurs grêles épaules tombantes, le cou trop long, le front trop haut. Cependant l'artiste a donné à son

modèle la fraîcheur et la vivacité, une expression pour ainsi dire narquoise ; en même temps qu'il a, dans l'exécution, rendu tous les détails des traits de son modèle avec un goût et une fidélité qui donnent au buste un charme tout à fait particulier. L'attribution de ce buste à Desiderio est fondée sur la comparaison avec les chefs-d'œuvre connus de ce maître. Les jeunes gens qui portent les guirlandes au tombeau de Marsuppini, les enfants qui portent, au tabernacle de San-Lorenzo, les candélabres, sont dans une relation si étroite avec cette jeune fille, par leur attitude et leurs mouvements, par l'exécution des détails, par l'expression, et même par le type, qu'ils sont nécessairement d'un seul et même maître.

C'est par ressemblance avec ce buste de marbre que le second buste de jeune fille, nouvellement acquis à Vienne, nous semble l'œuvre de Desiderio. Ce buste se trouvait autrefois en Italie, et provient originellement du Palais grand-ducal d'Urbin, où il a été d'ailleurs exécuté, à en juger par la matière dont il est fait, une pierre calcaire très fine, obtenue aux environs d'Urbin. L'attirail est le même que dans le buste précédent et que dans les « *Sciences* » de Melozzo ; la coiffure se retrouve presque exactement la même dans le précieux portrait en profil de la collection Poldi à Milan, que l'on attribue à tort à Piero degli Franceschi. Ce fait donne comme date du buste environ l'an 1460. L'artiste a donc très vraisemblablement représenté une fille du duc Federigo d'Urbin. Cette fine pierre calcaire, encore tendre à la cassure, a permis à l'artiste de rendre les détails les plus délicats de la nature avec la fidélité et la maîtrise les plus parfaites. La finesse avec laquelle sont modelés la bouche, les joues, le menton et le cou, sont aussi extraordinaires que le goût dans l'arrangement et l'exécution des cheveux. Si l'on compare ce buste au marbre cité plus haut, et placé en pendant dans le Musée, aucun doute ne reste plus sur l'auteur de l'œuvre. Toutes les apparences sont les mêmes : l'attirail des cheveux, le fichu qui recouvre la tête et les oreilles, le bandeau sur le front, la robe lacée, la chemisette qui laisse le col découvert, les plis profonds des manches. Mais surtout on retrouve dans les deux bustes exactement le même sentiment, la même vivacité charmante et cependant si calme et si plastique, la même manière de représenter tous les détails. Et peut-être ce portrait de pierre est-il encore plus important que le buste de marbre.

Un heureux hasard nous a conservé la maquette de ce buste : ce moulage en stuc d'après la maquette en terre cuite, que l'on dési-

gnait autrefois comme le portrait de Lucrèce Borgia, et qui appartient à lord Wemyss (Elcho) à Londres. Une certaine contrainte



PROFIL DU BUSTE PRÉSUMÉ DE LA DUCHESSE D'URBIN, PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO.
(Musée de Berlin.)

solennelle, que l'on remarque dans l'attitude et l'attirail du buste de Berlin y manquent encore; la tête est penchée de côté avec un mouvement précieux, et la chemise ouverte laisse presque entièrement à nu la poitrine de la jeune fille. Évidemment l'artiste, à qui la jeune princesse n'accordait qu'une courte séance pour modeler le

visage, avait dû exécuter le corps et peut-être même les cheveux d'après un modèle.

C'est par le style seul de ces deux bustes que l'on est amené à y reconnaître des œuvres de Desiderio. Mais le Musée de Berlin possède encore un troisième buste de femme, également en marbre, le buste appelé *Portrait de Marietta Strozzi*, et que Vasari lui-même désigne déjà comme l'œuvre de Desiderio. « Marietta étant d'une grande beauté, nous dit Vasari, son buste réussit parfaitement. » Mais ce buste a si peu de rapports avec les bustes considérés ci-dessus et en général avec les œuvres de Desiderio, tandis qu'il a tant de ressemblance avec un grand nombre de bustes et masques de femmes, en marbre, n'ayant rien à voir avec Desiderio, qu'il nous faut bien le rayer de la liste de Desiderio. A la vivacité de mouvement de ce maître, à son expression parlante, s'oppose ici de la façon la plus absolue une expression de modeste retenue, un port de tête un peu raide, avec les yeux baissés, une figuration extrêmement soignée, concordant à merveille avec le poli des chairs. Au contraire le groupe des bustes et masques de jeunes femmes, sur lequel M. Courajod a le premier attiré l'attention, présente à tel point toutes ces particularités caractéristiques, qu'il faut considérer notre buste comme sorti du même atelier. Le nombre de ces ouvrages est singulièrement grand : en outre de la *Marietta*, qui est la pièce principale du genre, nous connaissons un autre buste de femme, entièrement pareil, et appartenant à la succession Castellani, puis le beau buste du Louvre et ses répétitions presque intégrales chez M. Ed. André et au Musée de Palerme, le buste de la *Duchesse d'Urbin* au Bargello, la *Béatrice d'Aragon* de M. Gustave Dreyfus, le buste de la collection de Vienne, spécialement intéressant pour sa peinture, le buste d'un jeune homme au Musée de Palerme, enfin six masques de jeunes femmes, en marbre, dont l'un est à Berlin, tandis qu'on trouve la plupart des autres dans des Musées du midi de la France. A la question malaisée de savoir quel est l'auteur de tous ces travaux, tous exécutés en marbre, on aura peut-être une réponse possible en ayant égard au lieu de leur provenance. C'est de Naples que viennent la *Béatrice* et le *buste de Castellani*; les deux bustes de Palerme viennent de la Sicile même; les masques qui se trouvent en France proviennent du midi de la France même. On peut encore, comme l'a très justement indiqué M. Courajod, attribuer une origine napolitaine aux deux bustes du Louvre et de M. André; et même la prétendue *Marietta Strozzi* peut fort bien venir de Naples, Niccolo et Filippo

Strozzi y ayant longtemps séjourné et ayant été en d'étroites relations avec la cour. Si donc, comme cela semble résulter indubitablement



LE MÊME BUSTE DE LA DUCHESSE D'URBIN (VU DE FACE), PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO.
(Musée de Berlin.)

de l'entièrre similitude de style, tous ces travaux paraissent bien de la même main, ou tout au moins sortent du même atelier, ils doivent avoir pour auteur un sculpteur italien très nomade et dont les ouvrages datent surtout de 1460 à 1480. Or il y avait précisément

un artiste qui, à cette même époque, travaillait pour la maison d'Aragon, à Naples, et pour les rois René et Louis XII en France et en Sicile : c'est le célèbre médailleur et sculpteur, *Francesco Laurana*.

Il n'est pas facile de porter un jugement décisif sur Laurana en tant que sculpteur; mais les six ou sept sculptures certaines de Laurana, qui se trouvent à Naples, à Palerme et dans le midi de la France, portent un caractère qui, en différents points, a beaucoup d'analogie avec les susdits bustes et masques.

Autant il est difficile d'indiquer avec précision les modèles et les auteurs de ces bustes, autant la même tâche est facile pour deux autres bustes de marbre du Musée de Berlin. D'ailleurs, l'un d'eux porte le nom de l'artiste et celui du modèle dans cette inscription sur sa base : *Nicolaus de Strozis, in Urbe. A. MCCCCCLIII, Opus Nini* (sic). Mais la signature incontestable de Mino apparaît aussitôt dans la bordure très creusée des yeux, dans la facture anguleuse et précise des cheveux et des sourcils, aussi bien que dans la façon de traiter la garniture fourrée du costume. La nature et le caractère de l'original, qui fut un des fondateurs de la Banque moderne, et qui, banni de son pays, fonda à l'étranger la puissante fortune de la famille Strozzi, sont rendus excellemment, avec une franchise et une grandeur que Mino possède rarement à un égal degré. Ce buste offre un intérêt exceptionnel, en ce qu'il est une des premières œuvres du maître, et que, par l'inscription qu'il porte, il nous révèle un premier séjour du jeune artiste à Rome, en 1454. Un autre buste plus petit de Mino, une jeune fille, qui lève les yeux avec une expression provocante, doit appartenir à la période moyenne du maître, tandis qu'un grand relief de forme ronde, la *Madone avec l'Enfant*, montre les formes souples, les têtes charmantes, qui caractérisent sa dernière manière. Une figure plus grande de la *Foi* est également d'un intérêt tout spécial : elle est inachevée, et nous permet ainsi de connaître la façon de préparer le marbre au xv^e siècle.

De même que Mino, *Antonio Rossellino*, son aîné de quelques années, appartient à la série des artistes formés sous l'influence de Desiderio; encore que son maître ait été, à proprement parler, son frère *Bernardo*, plus âgé que lui de près de vingt ans. Il a pris à Bernardo ses hauts-reliefs pittoresques, et sa façon de traiter les robes; mais c'est assurément à Desiderio qu'il doit cette fraîcheur et cette vivacité, cette sérénité précieuse, le charme de ses formes, enfin sa maîtrise à rendre le mouvement. On peut, au moins sans invraisemblance, lui

attribuer une œuvre du Musée de Berlin, le buste d'homme, provenant du palais Guadagni à Florence et dont l'expression naïve est d'une vérité surprenante. Ce buste se rattache de fort près au buste du médecin Giovanni di San-Miniato, au South Kensington, ouvrage signé du nom d'Antonio Rossellino. Le Musée de Berlin possède en outre, avec quelques reliefs de stuc, diverses grandes maquettes en



MARIETTA STROZZI, BUSTE ATTRIBUÉ AUTREFOIS À DESIDERIO DA SETTIGNANO.

(Musée de Berlin.)

terre cuite d'Antonio, œuvres authentiques, en partie très achevées, en partie plutôt esquissées, mais toujours empreintes d'un charme tout spécial. Deux d'entre elles, deux grands reliefs de Madone, étaient originairement peints.

Le plus grand des deux est spécialement séduisant : Marie, sur un siège richement décoré, couvrant de son manteau l'enfant, qui se pelotonne, comme gelé. Les formes de la mère et de l'enfant sont d'une individualité extraordinairement délicate et d'une perfection de rendu très naturaliste. Un précieux relief de forme ronde figure l'*Adoration de l'Enfant* : on a conservé, par exception, l'exécution en marbre de cet ouvrage, dans un relief bien connu, et de dimension un peu plus grande, au Bargello. Ce dernier groupe montre un

progrès très marqué sur la maquette de Berlin, pour l'arrondissement de la composition et le rendu plus délicat de la Vierge. Dans les autres parties, au contraire, la maquette présente bien plus de fraîcheur, de charme et d'art. Cette comparaison prouve incontestablement que l'exécution en marbre est l'œuvre d'un élève, accomplie sous la surveillance et peut-être en partie avec le secours du maître.

Une autre sculpture du Musée de Berlin, le buste en terre cuite peinte de Filippo Strozzi, par *Benedetto da Majano*, nous permet également d'étudier la différence entre la maquette de terre cuite et l'exécution en marbre. On sait que le Louvre possède depuis une dizaine d'années le célèbre buste de marbre du Palais Strozzi. En comparaison de ce buste, la maquette de Berlin présente encore plus de fraîcheur et de franchise dans la facture et un arrangement plus libre; et l'expression énergique et vive de ce premier portrait donne à penser que c'est pendant l'exécution en marbre de son buste que Filippo fut atteint de la grave maladie qui l'emporta avant que Benedetto eût achevé pour lui le magnifique palais de Florence.

On retrouve le charme de la peinture primitive de ce buste en terre cuite dans un autre ouvrage, unique en son genre, de Benedetto, au Musée de Berlin : le grand groupe de terre cuite représentant Marie avec l'Enfant. La comparaison de cet ouvrage avec la célèbre *Madonna dell' Ulivo* dans le dôme de Prato, que Benedetto fit lui-même avec ses frères en 1480, ne laisse aucun doute que le groupe de Berlin ne soit un travail de Benedetto et datant environ de la même époque; car cette Madone ressemble à notre groupe d'une façon extraordinaire dans l'ordonnance, l'arrangement des robes, les types et même les détails. Toutefois le groupe de Berlin, non seulement par ses dimensions et par sa belle peinture ancienne, mais aussi par le charme d'individualité de ses têtes, par le goût de son ordonnance, la finesse de son rendu, apparaît sensiblement supérieure à la *Madonna dell' Ulivo*.

Avec quelques reliefs de stuc figurant des Madones, la série des œuvres de Benedetto da Majano, au Musée de Berlin, comprend encore une maquette en terre cuite pour un des reliefs de la chaire de Santa-Croce, que l'artiste fut ensuite amené à rejeter. Une autre esquisse de terre cuite représente Marie emportée par les anges. On y trouve enfin un socle de marbre pour une bannière d'église, avec de remarquables têtes d'anges. C'est, on le voit, une réunion précieuse, et donnant de l'artiste une idée très complète.

Dans le cycle de ces groupes d'artistes florentins de la seconde



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR BENEDETTO DA MAJANO
(Groupe en terre cuite peinte du Musée de Berlin.)

moitié du xv^e siècle, qui se distinguent par le charme de leurs formes, la beauté de leur composition, et l'achèvement de leur rendu, il faut comprendre aussi l'auteur du charmant buste en terre cuite peinte, représentant sainte Catherine : c'est peut-être l'œuvre de *Matteo Civitali*, sculpteur, natif de Lucques, mais qui doit sa formation à l'École de Florence.

Cette tendance de la jeune École florentine de sculpture, excellant



NICOLAS STROZZI, PAR MINO DE FIESOLE.

(Musée de Berlin.)

surtout dans les œuvres de marbre, a reçu une impulsion considérable de la part d'un artiste qui, comme sculpteur aussi bien que comme peintre, a été d'une importance dominante pour le développement de l'art florentin : *Andrea del Verrocchio*. Les efforts de Verrocchio ont tendu vers une profonde connaissance de la forme, et vers le plus haut perfectionnement des moyens de rendu. Par son talent universel — il était sculpteur, bronzier, orfèvre et peintre, il a formé dans la même direction naturaliste de nombreux élèves, parmi lesquels on compte des artistes les plus illustres, comme Credi, Perugin, Léonard.

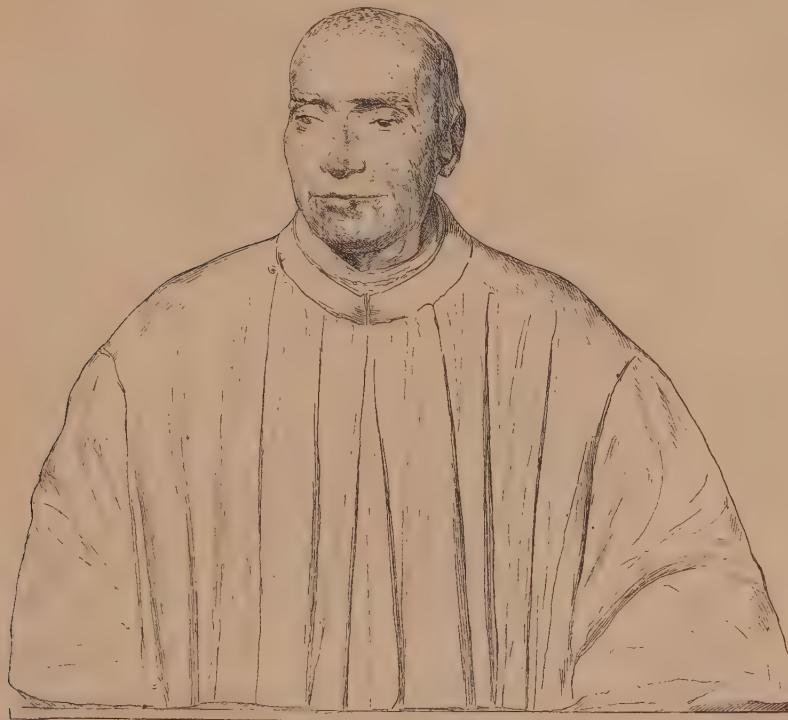
Les occupations multiples et diverses de Verrocchio l'obligeaient

à faire exécuter ses plus grands ouvrages par des aides et des élèves, travaillant d'après les maquettes du maître et sous sa direction. Ainsi s'explique le nombre relativement considérable de ces maquettes et esquisses de Verrocchio qui sont parvenues jusqu'à nous. Et tandis que les grandes œuvres sculpturales du maître, en raison de leurs dimensions, et de leur destination, sont restées en Italie, ces petits travaux de terre cuite, de si peu d'apparence, ont su, en passant par les collections particulières italiennes, se frayer un chemin jusqu'aux collections de l'étranger. Le Musée de Berlin a pu, dans ces dernières années, acquérir plusieurs de ces maquettes, éminemment propres à faire connaître le sérieux effort naturaliste de Verrocchio. L'une de ces figures est un travail préparatoire pour le célèbre *David* du Bargello, que Verrocchio termina en 1476 pour Pierre de Médicis. C'est moins une maquette ou une esquisse pour cette statue de bronze qu'une étude en vue de cet ouvrage. Toutes les particularités sont rendues avec une fidélité scrupuleuse, un soin presque inquiet de l'exactitude naturelle : et c'est précisément ce qui empêche en partie l'effet des grandes proportions et de l'ensemble. Bien plus franche et plus large est une figure de dimensions plus grandes, *Un jeune homme endormi*. Ici encore, les détails, les fortes articulations, la robuste stature sont caractéristiques du maître ; mais de plus l'aspect général est parfait ; l'effet des membres détendus par le sommeil est très heureusement rendu ; la tête présente ce charme particulier que Verrocchio a transmis aux figures juvéniles de son élève Léonard. Cette statue est vraisemblablement une étude pour un guerrier endormi de la *Résurrection*, ouvrage qui n'a pas été conservé.

Une autre maquette plus petite, *Sainte Madeleine en prière*, est d'un arrangement et d'un rendu extrêmement fins, et une excellente peinture et dorure lui ajoute un charme tout spécial. L'ouvrage semble une esquisse pour une grande statue de Verrocchio, qui doit avoir été très connue au temps de l'artiste, car un tableau de Lorenzo di Credi, au Musée de Berlin, en est une copie presque exacte et la même figure se retrouve dans le tableau d'autel attribué à tort à C. Rosselli, au Louvre, auquel j'ai déjà fait allusion.

Le rendu naturaliste des détails les plus insignifiants est le trait distinctif de la manière de Verrocchio ; ce trait explique comment nous n'avons qu'un nombre relativement petit d'œuvres de ce maître, et comment il s'adonnait de préférence à la représentation de figures isolées. Pour la même raison il se restreignait dans ses compositions à un petit nombre de figures. Un petit relief en terre cuite, du Musée

de Berlin, est d'une valeur exceptionnelle en tant que projet pour une composition plus grande, sur laquelle, d'ailleurs, nous ne savons rien. Il représente la *Mise au Tombeau du Christ*. Il est malheureusement incomplet; le haut de la figure de saint Jean et de deux autres figures ayant été enlevées avec l'un des angles. La composition est



BUSTE D'HOMME, EN STUC PEINT, ATTRIBUÉ A ANTONIO ROSELLINO.

(Musée de Berlin.)

extrêmement étudiée et pondérée; l'expression est d'un sérieux profond, notamment dans la noble tête et le corps du Christ. Et dans l'ordonnance triangulaire du groupe principal, dans l'élevation du point de vue, dans le soigneux rendu des robes, nous trouvons déjà, chez Verrocchio, les qualités distinctives de son élève Léonard.

Deux grandes maquettes de terre cuite, *Deux Garçons couchés*, destinés vraisemblablement à quelque décoration, sont également des œuvres de Verrocchio, comme le prouvent des dessins de son livre d'esquisses, à Chantilly. Deux bustes en terre cuite, représentant

Deux jeunes gens, ont été fait avec moins de soin. Au contraire il faut accorder une attention spéciale à deux portraits de marbre en relief représentant *Mathias Corvin* et, sa femme, *Béatrice d'Aragon*. Si même une vieille tradition ne nous renseignait sur les originaux de ces portraits, la couronne de chêne dans les cheveux de l'homme ne laisserait aucun doute sur son nom. D'ailleurs ni Mathias Corvin ni sa femme ne paraissent être ici très ressemblants : la cause en est peut-être que l'artiste ne les aura pas connus et qu'il aura travaillé d'après des médailles ou des dessins. En revanche la conception plus typique des deux têtes indique d'autant plus sûrement le maître. Mathias présente le profil caractéristique de tête juvénile chez Verrocchio et le jeune Léonard, et la tête de femme indique encore plus la main de l'artiste : la forme carrée, le front très bombé, les lèvres un peu lippues de la bouche fermée, le menton fort, les paupières épaisses et les sourcils recourbés, le petit nez camard se retrouvent plus ou moins dans toutes les figures de jeunes femmes de Verrocchio. La nature du marbre, un marbre grec, vraisemblablement du Pentélique, permet d'établir que les deux reliefs ont été exécutés à Venise, où l'on employait presque exclusivement, au xv^e siècle, le marbre grec et surtout le marbre du Pentélique. Et cette circonstance prouve encore que les deux reliefs sont l'œuvre de Verrocchio ; car ils apparaissent au premier coup d'œil comme des œuvres florentines, et Verrocchio, depuis 1479 jusqu'à sa mort, travaillait presque constamment à Venise pour la maquette du *Colleoni* et ensuite pour les préparatifs de la fonte de cette statue.

Les sculptures de toutes les autres écoles italiennes du xv^e siècle sont extrêmement inférieures aux œuvres de la sculpture florentine. Ces écoles diverses sont représentées au Musée de Berlin d'une façon bien plus restreinte que l'École de Florence, en raison même du rang inférieur qu'elles occupent dans l'*histoire de l'art*. Mais les ouvrages que possède notre Musée suffisent à nous donner une image de ce qu'était, au xv^e siècle, la sculpture italienne en dehors de Florence. Je ne relèverai ici que quelques pièces dominantes.

Deux grandes statues en bois figurant l'*Annonciation* passaient, sur le marché de Florence, où elles ont été acquises il y a quelque dix ans, pour des travaux de Jacopo della Quercia. Elles sont d'une facture trop simple et trop aimable pour être vraiment des œuvres de ce maître. Mais il est certain qu'elles sont en effet de provenance siennoise, et qu'elles datent du temps du Quercia, dont elles suivent les tendances : c'est ce que prouvent deux statues représentant le

même sujet, et très analogues à celles de Berlin, dans le dôme de San-Gimigiano. Ces statues portent l'inscription entière : MARTINVS. BARTOLOMEI. DE. SENIS. PINXIT. M.C.C.C.X.X.V.I. Tout récemment le Louvre et le Musée de Lyon ont acquis des groupes semblables de l'*Annonciation* qui ont, sur les ouvrages que nous venons de citer, l'avantage d'une peinture bien conservée. Un groupe d'égale beauté se trouve à San-Francesco d'Asciano.



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, PAR ANTONIO ROSELLINO.

(Bas-relief du Musée de Berlin.)

A une époque un peu postérieure de l'École de Sienne appartiennent deux sculptures de marbre de la collection de Berlin : un relief de *Marie en adoration devant l'Enfant*, et le relief en profil d'un homme aux traits déplaisants; ce dernier ouvrage dans la manière de Federighi.

La sculpture bolonaise, qui doit également son origine au Quercia, est représentée à Berlin d'une façon spécialement heureuse par le buste en terre cuite d'un jeune Pepoli, avec une peinture ancienne excellente. L'attribution que l'on faisait autrefois de ce buste à Francesco Francia, est rendue vraisemblable par les caractères mêmes du buste, qui semble comme un tableau du Francia traduit en sculpture.

Un haut-relief en terre cuite, la *Madone adorant l'Enfant*, nous montre comment la Renaissance s'est développée à Ferrare sous l'influence de l'art padouan, réveillé par Donatello qui lui donna une vie nouvelle. Ce relief est l'œuvre d'un élève de Donatello, Domenico di Paris : cette attribution est rendue incontestable par la comparaison du haut relief avec la décoration de l'une des salles du Palais Schifanoia, de Ferrare, exécutée par Domenico en 1467.

La sculpture lombarde qui témoigne, de la même façon, l'influence de l'art padouan formé sous la direction de Donatello, est représentée au Musée de Berlin par quelques hauts-reliefs peints, fragments de ces grands autels en bois sculpté et peint que l'on voit dans les cathédrales de Côme, de Pavie, etc. Une lunette de la Pieta, de dimensions plus grandes, et faite en pierre d'ardoise, se rapproche de compositions semblables de Mantegna. Un relief de marbre représentant la *Vierge Marie en prière*, et qui, de même que le relief nommé ci-dessus, se trouvait dans une église de Gênes, me paraît présenter un intérêt historique tout particulier. Car son auteur, un élève de Donatello dans sa période moyenne, est manifestement le même sculpteur anonyme et très remarquable, qui, dès 1449, a exécuté les riches sculptures de la façade de la Chapelle baptismale, dans le dôme de Gênes, et aussi diverses statues dans l'église de Sainte-Marie del Castello. C'est le fondateur de la Renaissance à Gênes, et le seul sculpteur de talent qui ait travaillé dans cette ville avant Civitale.

Parmi divers ouvrages moins importants de l'École romaine, il en est un au moins qui présente un intérêt spécial : c'est le buste colossal d'un pape. Cette œuvre est, en effet, l'unique buste de pape par un artiste romain de ce temps qui nous ait été conservé. On voulait y voir autrefois le buste de Paul II : on penche plutôt, aujourd'hui, à y reconnaître les traits d'Alexandre VI Borgia, ce qui concorde mieux aussi avec le style de l'ouvrage.

En bien plus grand nombre sont les travaux des artistes vénitiens, sans parler même de diverses grandes pièces décoratives. Dans une grande lunette qui représente l'*Évangéliste Saint Jean recevant les hommages des membres d'une Fraternité*, notre collection possède une œuvre caractéristique de la manière de Bartolommeo Buoni ; un *Saint Jérôme* porte également les caractères de l'art de Buoni. Deux jeunes gens nus, qui, jadis, décorent, en qualité de porteurs d'armes, le célèbre Monument Vendramin à San-Giovanni-Paolo, sont des travaux d'Alessandro Leopardi, œuvres d'ailleurs très fines et d'une expression romanesque. Le buste en terre cuite d'un homme âgé,

et deux portraits en profil de jeunes femmes, exécutés en marbre et en relief entièrement plat, ne portent aucun nom d'auteur : mais ils sont d'une telle finesse qu'ils doivent être l'œuvre de l'un ou de l'autre des premiers sculpteurs vénitiens de la fin du xv^e siècle.



BUSTE EN TERRE CUITE DE PHILIPPE STROZZI, PAR BENEDETTO DA MAJANO.

(Musée de Berlin.)

Pendant que la sculpture de Venise conservait encore au seizième siècle, pendant plusieurs dizaines d'années, son charme pur et gracieux, bien qu'un peu mince, de l'art naïf du Quattrocento, la plastique florentine avait subi une complète transformation. La reproduction naïve et timide de la nature est remplacée par une maîtrise consciente de tous les moyens de l'art, par un élan de libre fantaisie.

Parmi les artistes de Florence, les uns, ayant à leur tête Andrea Sansovino, croient avoir trouvé le salut dans l'imitation servile de l'Antique, dans la généralisation des formes. D'un autre côté, un maître puissant, qui marche seul dans sa voie, Michel-Angelo

Buonarroti, met ses grandes pensées dans une forme humaine qu'il crée lui-même.

On attribue sans invraisemblance à Andrea Sansovino deux portraits du Musée de Berlin. Le premier est un portrait en relief du compatriote d'Andrea, le cardinal *Giulio del Monte de Sansovino* : Vasari fait allusion à cet ouvrage. L'autre est le grand buste en marbre de *Teodorina Cibo*, qui se vante, dans l'inscription du socle, d'être la fille du pape Innocent VIII.

De Michel-Ange le Musée a pu acquérir une œuvre de jeunesse importante, la statue en marbre du jeune *Saint Jean*, qui a été retrouvée à Pise en 1872¹. Michel-Ange exécuta ce travail en 1495, aussitôt après son retour de Bologne. L'originalité de Michel-Ange apparaît déjà tout entière dans la pose cherchée, dans le naturalisme radical avec lequel est choisi et représenté, aux dépens de la beauté, ce motif d'un jeune homme buvant du miel ; en même temps, l'influence exercée au début sur le jeune artiste par ses prédecesseurs florentins se trahit dans la facture du corps, dans la beauté des membres, et dans le fini scrupuleux du modelé.

D'un successeur de Michel-Ange le Musée de Berlin possède un grand buste en bronze d'un très puissant effet, le *Pape Grégoire XIII*. L'auteur de ce buste, dont je ne saurais établir le nom, a joué dans la dernière partie du xvi^e siècle un rôle dominant à la cour des papes : c'est ce que prouvent deux bustes en bronze des successeurs du pape Grégoire XIII, exécutés par le même sculpteur : l'un, le buste de Sixte V, est actuellement dans la galerie de Sans-Souci ; l'autre, celui du pape Grégoire XIV, fait partie de la collection de l'impératrice veuve Frédéric, à Berlin.

Aux successeurs les plus importants de Michel-Ange appartient Jacopo Sansovino, qui, en s'établissant à Venise, a imprimé une direction spéciale au mouvement de l'art vénitien. La collection de Berlin possède une série de grands reliefs de *Madones*, œuvres de Jacopo Sansovino, qui peuvent lui être attribués en toute certitude, l'un d'eux étant signé de son nom. A côté de l'imitation de Michel-Ange qui apparaît dans la recherche des mouvements et les formes colossales des figures, ces Madones se distinguent par une ressemblance évidemment consciente avec les reliefs de madones de Donatello. Sansovino emprunte à ce maître la disposition /en profil de la Vierge, l'arrangement du voile sur la tête, l'ordonnance de la Mère

1. La *Gazette des Beaux-Arts* en a publié une reproduction, t. XIII, 2^e période, p. 43.

et de l'Enfant, en partie même l'expression. Dans ces ouvrages de Jacopo Sansovino, de même que dans ceux de son ami plus jeune, Alessandro Victoria, dont le Musée de Berlin possède plusieurs spécimens d'une beauté exceptionnelle, l'art du baroque naissant conserve encore dans une certaine mesure le sentiment du beau et un peu de l'individualité qui avait distingué l'art de la Renaissance à Venise.

(*La suite prochainement.*)

W. BODE.



LA PEINTURE DU NORD

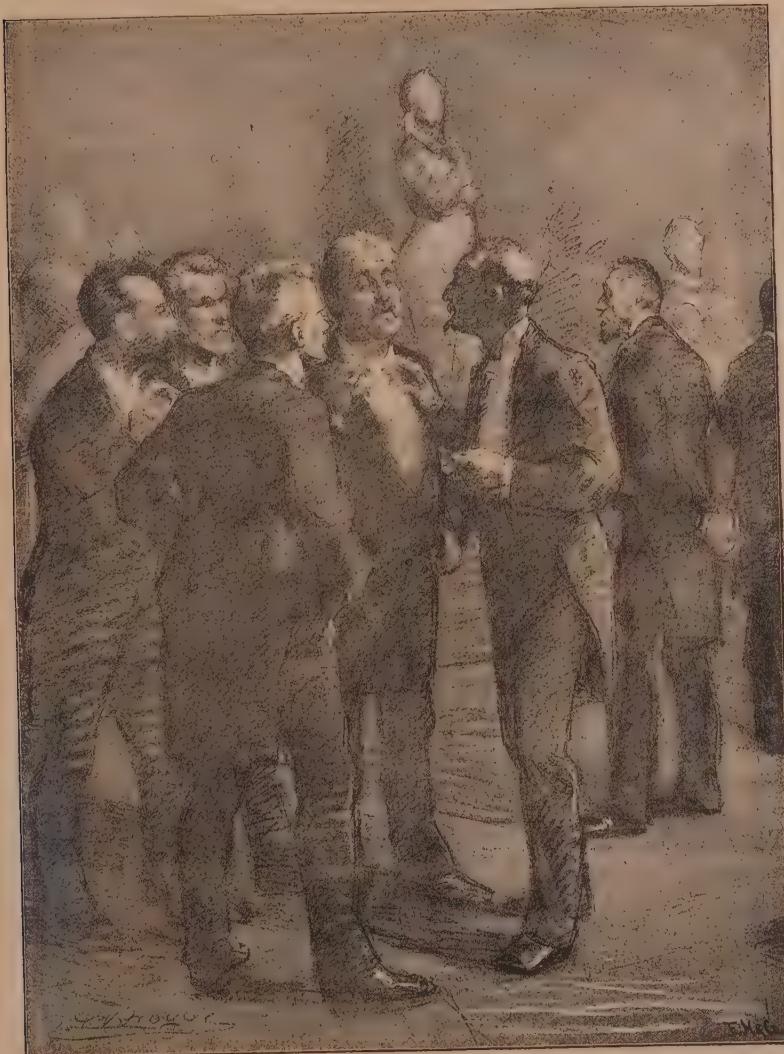
A L'EXPOSITION DE COPENHAGUE



'EXPOSITION de Copenhague marquera une date importante pour la peinture du Nord, qui a pu mesurer les progrès accomplis et prendre conscience de sa force. Pour nous elle offre un intérêt spécial, car le mouvement d'art qui se dessine en ce moment en Danemark, en Suède et en Norvège, nous touche de près par ses origines. L'Exposition française de 1878 a été l'hégire de la jeune École. A peine si l'on pourrait noter auparavant une influence de Dusseldorf et de Munich, influence passagère, certainement fâcheuse, qui tombe d'elle-même.

Et certes, à Copenhague surtout, on demandera toujours des leçons à Rembrandt, à Van der Meer, à Van Goyen ; mais des peintres comme Millet et Bastien-Lepage ont apporté l'impulsion décisive et la révélation nécessaire. Aujourd'hui encore, tous les chercheurs modernes, Besnard, Roll, Carrière, Cazin, Raffaelli, Claude Monet entre tous, sont admirés chaudemment ici et très écoutés. Mais en même temps cet art a ses racines profondes dans la race et dans le pays et c'est par là qu'il est significatif.

La peinture danoise, par exemple, est en pleine évolution, elle n'est pas en révolution; car, avec des moyens d'expression plus



UNE SOIREE A CARLSBERG, PAR M. KROYER.

(Fragment du tableau, d'après un dessin original de l'artiste.)

riches et plus complexes, elle ne renonce nullement à ses traditions d'intimité, d'observation fine et affectueuse. Les jeunes artistes qui,

depuis une dizaine d'années, lui impriment une direction nouvelle ont beaucoup appris au dehors, soit des anciens en Hollande, soit des modernes en France, mais ils prétendent bien ne rien oublier de ce qui doit donner à leurs œuvres un caractère national. Ils ne sont pas détachés du passé, tout au moins d'un certain passé qui n'est pas le plus récent. Le Danemark compte dans la première moitié du siècle plusieurs peintres dont l'idéal garde une valeur classique, et l'on ne peut bien comprendre les contemporains sans avoir fait connaissance avec ces ancêtres. Aujourd'hui l'on peint tout autrement et beaucoup mieux à Copenhague et à Skagen que les Eckersberg et les Lundbye, mais le sentiment de l'intimité ou de la nature n'a pas varié. Si l'on s'est mis en route fort tard (et l'on rattrape en ce moment le temps perdu), c'est qu'on s'est enfermé pendant de longues années dans une sorte de particularisme artistique ; craignant les influences étrangères, on a voulu vivre sur soi-même et prolonger dans un demi-sommeil un rêve enfantin de l'univers. Ainsi rien des ardeurs romantiques ou des recherches réalistes n'a pénétré dans la place avant 1878 ; longtemps Corot, Rousseau, Dupré, Millet, Courbet ont été comme non avenus. Le professeur Hoyen, un orateur d'art plutôt qu'un critique, tenait les artistes dans une sainte terreur de tout ce qui venait du dehors. Il voulait un art d'inspiration locale, en quoi il n'avait pas tort ; mais il oubliait que les progrès accomplis dans l'expression pittoresque appartenaient à tout le monde (d'autant qu'ils sont presque toujours des vérités retrouvées), et qu'avec les mêmes méthodes on peut dire des choses fort différentes.

Aussi voyons-nous en Danemark, vers le milieu du siècle, un art immobilisé dans des formules vieillies, qui, ne se renouvelant pas, s'affadit et répète avec moins de conviction ce qu'avaient dit les premiers venus. Puis brusquement le spectacle change en 1878. L'horizon s'est élargi, on a parcouru les Musées, on est venu à Paris ; on s'est aperçu qu'il existait une manière plus large, plus vibrante et plus vraie de comprendre la nature, d'exprimer la lumière et d'en faire l'agent principal de l'émotion. De cette époque date un art très vivant qui a rejeté peu à peu dans l'ombre les pâles intermédiaires et triomphe sur toute la ligne à l'Exposition¹.

Mais, avant d'y entrer, quelques mots seulement sur les précurseurs de la peinture danoise ; ils ne sont pas sans intérêt. En par-

1. Un excellent catalogue illustré de nombreux fac-similés de dessins des artistes eux-mêmes, a été publié par la librairie Auguste Bang, de Copenhague.

courant la galerie royale et la collection Hirschsprung (exclusivement composée de peintres indigènes), on peut se rendre compte des qualités propres à cette École et l'on comprend mieux ses tendances actuelles.

Elle commence très modestement à Rome avec un élève de David, Eckersberg, qui peint d'une touche lisse et soigneuse, dans un sentiment très fin l'amie de Thorwaldsen, Anne-Marie Magnani, et le maître lui-même qu'il admire comme un dieu, puis, de retour au pays, d'autres portraits d'une candeur attachante, et des marines, des corvettes minutieusement détaillées sur des flots de porcelaine, tout cela bien froid, bien sec, mais très ressemblant, mais délicatement et amoureusement compris.

Avec d'autres qualités, Marstrand est bien aussi de son pays. Il a l'humeur bon enfant, la jovialité, la fantaisie comique sans amer-tume. En illustrant le Molière danois, Holberg, il exprime à merveille le caractère populaire. Si la forme est un peu lourde, la main est toujours rapide, l'observation vive et juste : le coloris, dur et faux quand il achève, est souvent piquant, original dans ses esquisses. Surtout il a le sentiment de la vie, des groupes agissant et remuant, des expressions frappantes. Ses compositions sont jetées de verve dans un mouvement qui parle aux yeux, et, sans viser au style, il le rencontre parfois dans quelques dessins d'une grandeur singulière.

Lundbye est le premier interprète supérieur de la campagne danoise. Paysagiste et animalier, il serre de près ses modèles, scrute et détaille en vrai peintre du Nord, avec une véracité aiguë ; mais aussi, il sait dégager, dans les êtres et les cadres de nature, les traits qui caractérisent.

Tout à fait charmant dans ses dessins à la plume, d'une simplification hardie, dans ses aquarelles transparentes, plus les moyens sont simples, plus il est éloquent. Ses tableaux, comme tous ceux de l'époque, manquent de puissance et d'enveloppe ; ils manquent rarement de charme. Un *Intérieur d'étable*, à la Galerie Royale, est déjà une bien fine étude de lumière, et l'on trouve ailleurs des notes blondes, des ciels bleu argenté, qui attestent une délicate vision de coloriste. Enfin, s'il ne sait pas tout dire, il dit l'essentiel, et je doute qu'on puisse exprimer avec plus de concision et de simplicité émue le caractère du pays.

Lundbye meurt à trente ans dans la guerre de 1848. Avec moins d'originalité, d'autres, prédecesseurs ou contemporains, sont dans la même voie : Købke, Skovgaard, Kyhn, le premier surtout, très

précis, très analyste, portraitiste exquis, fort séduisant parfois avec ses tonalités d'acier et ses limpitudes froides. C'est toujours une manière sage, appliquée, minutieuse, mais, sous le vernis glacé de l'exécution, la chaleur intime du foyer n'est pas douteuse. On met un infini scrupule à reproduire les beautés de la petite patrie, ses landes solitaires, ses lacs cristallins, ses lignes tranquilles. Si la peinture sèche et mince ne vaut guère mieux que celle des Bidault et des Bertin, du moins on reste naïvement et fortement attaché au caractère local; c'est un portrait du pays, où manque la vibration lumineuse et la puissance du coloris, mais qui sait le faire aimer à force d'attention et de conscience. On trouve encore à l'Exposition le dernier écho de cette manière dans un grand paysage de Kyhn, une vue du Jutlaud, écrite avec une singulière fermeté et d'un art parfaitement honnête.

Même recherche du caractère, chez les peintres de la vie populaire. Dalsgaard est le plus remarquable. Deux toiles de lui, — *Une saisie chez un menuisier de village*, — *Un Mormon qui endoctrine des paysans*, prouvent une connaissance profonde des types, une très forte étude des physionomies, une émotion sincère. Puis l'art décline, envahi par l'attendrissement niaïs et la gaieté douceâtre. Dalsgaard se gâte; Exner, qui avait bien débuté, répète indéfiniment les mêmes romances; ses petites paysannes pouponnes, sucrées, trop jolies, n'ont plus de caractère. Avec Vermehren nous sommes au dernier période de l'art anémique et léché. Il faut arriver aux jeunes peintres qui ont réveillé la Belle au bois dormant.

Le plus brillant, le plus fécond, le plus connu des Parisiens est certainement Kroyer. Au Salon, rue de Sèze, on a pu suivre depuis dix ans ses tentatives poussées en tous sens et ses victoires remportées au pas de course. Tableaux de plein air et d'intérieur, pleins soleils sur les plages, mystérieux crépuscules, lumières artificielles, il définit tout avec une sûreté rapide qui se joue des difficultés. Étonnant improvisateur, il a le génie du dessin. Le crayon aux doigts sans cesse, il jette une ressemblance, une pose, une attitude presque toujours saisissantes; en deux traits, il fait saillir une physionomie. Kroyer est bien représenté à l'Exposition. La *Plage de Skagen*, le *Départ pour la pêche de nuit*, d'un effet si original, comptent parmi ses meilleurs tableaux de plein air; le *Portrait de M. Kjron* est d'une remarquable finesse d'expression; deux vives pochades, déjeuners d'artistes à Skagen et à Grez, reproduisent de prime-saut ce qu'il comprend le mieux : l'entrain et le laisser-aller d'une réunion de camarades.



LA GRAND'MÈRE, PAR M. VIGGO JOHANSEN.

(D'après un dessin original de l'artiste.)

Avec cela, les dernières œuvres de Kroyer inspirent quelque inquiétude et trahissent une virtuosité trop expéditive. Certes, dans la *Soirée à Carlsberg*, on ne pouvait mettre plus d'aisance spirituelle à grouper les invités, plus de vérité soudaine à les faire causer, écouter, regarder : mais l'effet de lumière est cru, peu caractérisé, les tons blasfards, presque désagréables ; en somme, cette toile très amusante a peu de charme pittoresque. Dans la *Musique au Salon* de la Galerie Royale, la lumière est souple, au contraire, la couleur agréablement fleurie, la chanteuse et son partenaire définis bien joliment. Mais les autres personnages manquent de consistance et d'intérêt ; ils sont vus en passant, par les dehors. Ce physionomiste si habile, il lui arrive de traiter la figure humaine avec une sorte d'indifférence. S'il n'a pas rencontré juste du premier coup, il la laisse là comme un accessoire insignifiant, et vraiment, la dame en rouge qui existé si peu, ne doit pas être flattée de jouer, comme on dit, une panne. Kroyer n'est pas non plus le peintre de l'enfance : il la flatte, il l'enjolive avec des fraîcheurs de tons vulgaires qui étonnent chez le peintre de la *Pêche de nuit*. Ses qualités primesautières, sa facilité merveilleuse ont leur danger : à devenir cosmopolite, on risque d'affaiblir la sincérité native. Telles aquarelles de lui, datant de 1874 et de 1875, des pêcheurs de Skagen, surtout deux jeunes filles de Hornbæk, dont l'exécution fraîche et limpide rappelle certaines esquisses de Lundbye, montraient une volonté d'art autrement sérieuse. Plus habile aujourd'hui, on le voudrait plus attentif et plus convaincu, et, puisqu'il peut tout ce qu'il veut, il est dommage qu'il ne veuille pas toujours tout ce qu'il peut.

Skagen, un petit village de pêcheurs à l'extrême pointe du Jutland, est le Villerville de l'art danois. C'est là que les initiateurs de la Renaissance réaliste et pittoresque ont repris le contact avec le plein-air en même temps qu'avec la vie du peuple, là qu'ils ont appris à aimer les lointains fuyants de la plage et des dunes, l'harmonie des lumières épandues, là qu'ils ont étudié les mœurs des gens de mer, leur physionomie rude, la poésie robuste et saine de leur vie d'aventure. Nous connaissons surtout Skagen par Kroyer, mais il faut rendre à chacun ce qui lui appartient, et Skagen fut traduit d'abord par M. Ancher et par sa femme qui comprend d'autant mieux le pays qu'elle y est née. Artistes tous deux, tourmentés, chercheurs avec plus de volonté que de talent, ils n'ont pas encore donné d'œuvre définitive qui satisfasse pleinement le regard, mais quelle prise énergique sur la vie réelle et, même quand l'exécution reste à mi-chemin

comme on sent toujours une intelligence sympathique des hommes et des choses.

Si l'on me demandait qui représente le mieux l'art danois dans son fonds moral, dans son inspiration *genuine*, et comme à la source même



MARIE AVEC L'ENFANT, PAR M. PAULSEN.

(D'après un dessin original de l'artiste.)

de sa vie, je répondrais sans hésiter que c'est M. Viggo Johansen. Nul n'a su mieux que lui concilier les traditions anciennes d'observation tendre et forte avec l'étude moderne du mode lumineux. Il est par excellence le peintre de l'intimité, ce qui n'est pas synonyme de peintre d'intérieur. Des peintres d'intérieur, il n'en manque dans aucune école; mais, pour ne parler que de la nôtre, combien en comp-

tons-nous depuis Chardin et depuis Millet, qui expriment sincèrement, sans afféterie et sans fadeur, la poésie du foyer. Pour cela, il ne suffit pas d'être habile; il faut que l'âme de l'homme s'y mette tout entière, que l'art et la vie se pénètrent, et que l'un ne soit que l'expression émue de l'autre. L'œuvre de M. Johansen respire la conscience et la bonne foi. L'exécution qui d'abord ne valait pas le sentiment, sèche au début, s'est assouplie par l'étude constante de la lumière; heurtée, inquiète parfois dans sa volonté d'être exacte, et méprisant visiblement les dols et les petits moyens, elle trouve aussi la plus caressante douceur; tendant à l'effet d'ensemble, elle se soucie avant tout d'envelopper les êtres dans l'effluve lumineux. On connaît ces intérieurs de soir d'une richesse sourde égayée de lueurs vives qui retiennent l'œil et l'amusent, où la lumière s'installe si franchement et prend ses aises aussi bien que les personnages. Mais surtout quelle manière touchante de rendre la vie du *home*, les causeries sous la lampe, les petits incidents journaliers, le lever des enfants, leur sommeil, leurs jeux ou leurs travaux surveillés par la mère. Il n'y a pas là que des effets lumineux étudiés par un peintre adroit et curieux. C'est un moment de l'existence, le souvenir d'une heure choisie des êtres familiers et chers, fixé dans un langage admirablement juste et probe. Et dans ces confidences empreintes d'une mâle tendresse, pas plus de sentimentalité que chez les vieux maîtres du Nord, mais un scrupule infini à dire le caractère intime de tout. Aussi tout est intéressant dans ces toiles d'effet condensé et de rayonnement profond, les menus objets amoureusement et spirituellement traités, les personnages vivant en eux-mêmes, saisis dans leurs habitudes de sentiment ou de pensée. Que M. Johansen nous envoie l'an prochain à Paris quelques-unes de ses meilleures toiles, non pas seulement des dernières, mais telle œuvre plus ancienne où la suavité du sentiment maternel et la délicatesse de la touche ont un accent délicieux, tous les amateurs d'art sincère et expressif seront frappés de la puissance d'émotion et de sympathie que possèdent ces humbles chefs-d'œuvre.

Son exemple exerce déjà une salutaire influence (on en trouverait la preuve dans les intérieurs de MM. Engelstedt, Ilstedt, Holsøe): il a rappelé à ses compatriotes que le tableau de genre n'est pas une historiette piquante contée avec plus ou moins d'esprit, mais un aspect de la vie familiale naïvement rendu. Avant lui dominait le genre allemand des Vauthier et des Knauss, bourré d'intentions dramatiques ou humoristiques, assez indifférent sur les moyens d'expression. M. Axel Helstedt, qui me semble avoir dit le dernier mot de cette

manière, est un nouvelliste pointu égaré dans la peinture, un ruminneur (*grubler*), comme il s'appelle lui-même au bas d'un petit portrait serré et précis, sa meilleure toile. Il a beaucoup d'esprit, une observation incisive, et quand il nous montre un petit homme gros et court, assis de biais sur le bord d'un canapé, les yeux baissés, et lissant le haut de son chapeau, tandis qu'une dame entre deux âges



ILLUSTRATION POUR LES « CONTES POPULAIRES NORVÉGIENS » D'ASBJØRNSEN.

(Dessin de M. Werenskiold.)

fixe d'un œil aigu, en pinçant un sourire, ce prétendant embarrassé, si le faire n'a rien de séduisant, on convient que la scène est finement contée. Mais sa *Conférence pour dames* s'abaisse à la caricature vulgaire; les nez s'allongent pour faire rire, les figures grimacent; c'est le comique niais et forcé qui fait encore les délices des bas-bleus de Berlin.

Inutile de s'attarder avec les peintres de transition. Toute une génération intermédiaire, portraitistes, paysagistes, peintres de genre, reste hésitante entre les vieilles méthodes qu'elle pratique avec tiédeur et les nouvelles hardiesse qu'elle ose à demi. Elle n'a

plus la naïveté des Kobke et des Lundbye, elle ne possède pas encore l'unité d'impression des nouveaux venus, mais seulement une certaine adresse calligraphique, un agrément superficiel et dispersé, en somme une manière savonneuse et timide de reproduire la nature sans l'interpréter. Sans doute elle compte encore de très estimables talents, et les portraits de M. Jerndorf, d'une si parfaite probité, en font foi; mais dans ce genre mixte pas une œuvre ne s'impose comme nécessaire. Exceptons pourtant M. Philipsen, un beau paysagiste, un excellent animalier qui ne retarde nullement sur les jeunes artistes nés dix ans après lui, qui plutôt les précède sur le chemin de Damas. N'est-ce pas à lui que M. Viggo Petersen doit l'intelligence des fines et claires harmonies qui résonnent si gaiement dans ses paysages italiens, surtout dans cette petite toile où le gris des terrains, le vert pâle des oliviers et l'azur tendre du ciel forment un si charmant accord sous la lumière argentine.

Mais bien que ce Midi poussiéreux soit fort discret dans ses colorations apaisées, ce n'est pas dans ses notes joyeuses qu'il faut chercher l'accent original du paysage danois. Sans être triste, avec ses verdures humides et ses fraîcheurs touffues, la campagne y est surtout douce, aimable et tranquille; rien de brutal, rien de heurté, rien de trop grand; pas de brusques ressauts ni de vives arêtes.

Dans les belles forêts qui entourent Copenhague, les hêtres géants s'arrondissent si harmonieusement qu'ils donnent plutôt la sensation de la douceur que de la force. Ce qui caractérise le pays, ce sont les larges espaces aux lignes indécises, fuyantes, presque insaisissables; les terrains sinueux et comme invertébrés viennent mourir au bord de la mer dont on voit de fort loin le nuage gris ou bleu d'acier au-dessus de la côte, ou bien s'infléchissent autour des lacs en molles ondulations. C'est, si l'on veut, une nouvelle Hollande, mais, avec une atmosphère moins grasse, sous un ciel plus transparent, une Hollande moins plantureuse, de vie moins dense, où l'on rêve davantage. Sauf dans le Jutland, à vrai dire, peu de vraies solitudes, mais d'ordinaire le calme et l'isolement. Semées de loin en loin, les maisons basses, peintes de blanc pur, coiffées de chaume gris accueillent les rayons errants et le soir bleuissent dans l'ombre. Et puis au lever comme au coucher du soleil, les effets de lumière indécise se prolongent, l'un dans l'autre se fondent des aspects nouveaux, mystérieux et calmants. L'imagination s'en imprègne; l'artiste qui vit en communion avec cette nature a bien des chances pour devenir pensif et recueilli comme elle, pour préférer les

rythmes lents en sourdine aux sensations éclatantes. Aussi bien, en parcourant les salles danoises, on est frappé de trouver dans la plupart des paysages modernes un accent de tristesse douce qui rappelle Cazin. Il n'y a là ni plagiat, ni réminiscence, mais affinité naturelle avec le peintre qui, chez nous, a le mieux exprimé les plaines du Nord, l'humidité molle du plat pays, les bleus éteints et les gris de nuit, tout ce qui est silencieux et voilé.

Pour ne pas empiéter sur l'avenir, je citerai seulement les dernières recrues de l'art danois : M. Paulsen, un des meilleurs paysagistes de la nouvelle génération, délicat interprète des heures douteuses ; dans son *Attente des modèles* et dans son *Ève naissante* traitant le nu avec décision d'une touche lumineuse et ferme et mettant dans un tableau d'intérieur, *Marie avec l'Enfant*, beaucoup de tendresse et de mystère ; M. Hammershoy qui modèle si finement ses portraits par d'exquises valeurs ; M. Ring et ses études de paysans d'un goût de terroir prononcé ; M. Tegner qui vient d'enlever d'une plume spirituelle et nerveuse de nouvelles illustrations pour Holberg ; M. J. Skovgaard, très intéressant par la recherche du mouvement expressif et passionné. Sa *Fontaine de Béthesda* éclate comme une fantaisie violente dans une école constamment fidèle au style reposé. Les malades qui se précipitent vers les eaux salutaires, l'ange vêtu de clarté surnaturelle et son vol plongeant, la lumière éclatante et blême laissent une impression d'étrangeté fort savoureuse. Avec son frère Niels, M. J. Skovgaard est tout particulièrement doué comme décorateur. Il faudrait d'ailleurs une étude à part pour apprécier les œuvres de céramique groupées dans une salle que l'on trouve trop étroite, par M. K. Madsen, le très intelligent directeur de la Revue artistique de Copenhague. Il y a là toute une floraison d'art jeune et amusant, où la figure humaine, le règne animal et végétal sont curieusement interprétés par MM. Skovgaard, Bindesböhl, Philipsen, M^{me} Hansen. On s'y passionne pour les procédés techniques ; on s'inspire sans pastiche des Grecs et des Japonais ; on cherche et l'on trouve avec une naïveté savante de jolis caprices de forme et de couleur. Et dans la pauvreté de la grande sculpture, où l'on ne pourrait signaler qu'un assez beau groupe de M. Sinding, cette plastique polychrome et décorative apparaît seule bien vivante. Quelle suavité d'expression et de coloris dans un Relief en terre cuite recouverte de vernis flambifère où M. N. Skovgaard a figuré une vieille légende scandinave, la fiancée consolant le héros dans sa tombe !

Enfin, tout à fait à l'écart de la jeune école, se tient un artiste fort admiré ici, et j'en vois les raisons, mais dont la peinture, à bien des égards, reste pour moi un sphinx. M. Zahrtmann est un peintre d'histoire qui ne ressemble à personne. Il raconte d'une façon très significative, avec le ragoût du paradoxe, des choses qui ne sont point banales, par exemple les épreuves d'une héroïne chère à tout lettré danois et dont les Mémoires sont classiques, Léonora Christina, cette fille de Christian IV, jetée dans un cachot par la jalouse d'une reine, brutalement bafouée par des servantes, et qui garda jusqu'au bout avec sa résignation chrétienne la fierté d'une princesse royale. Il est certain que M. Zahrtmann a su donner un caractère intense à cette figure. Avec ses grands traits masculins, son air de bonté massive et d'imperturbable dignité Léonora est évoquée en chair et en esprit, telle qu'elle fut. On sent que l'artiste a revécu sa vie jour par jour et qu'il a aimé son modèle d'une passion intellectuelle. Aussi dans ses dessins, même dans ses tableaux, quand ils restent presque monochromes, l'expression morale est toujours convaincante; seulement, dès qu'il colore, l'aigreur et le désaccord des tons sont tels que l'œil déconcerté renonce à comprendre.

Quand on passe dans les salles suédoises, on se croit reporté à dix ans en arrière. Des manières de faire et de dire qui ont déjà vieilli, de grandes toiles d'effet mal concentré; peu d'accent personnel et national.

En somme, je ne vois ici qu'une œuvre supérieure, mais c'est le meilleur portrait de toute l'exposition : une jeune femme qui s'arrête de coudre, les mains sur les genoux, regarde et rêve. Nous l'avons vue à Paris en 86 et je doute qu'on puisse oublier cette douce figure au regard jeune, limpide et profond : comme expression c'est de toute beauté, comme exécution, très simple et très loyal. Cette œuvre fait le plus grand honneur à M. R. Bergh. Dans un petit pastel intitulé, *Matin*, cet excellent peintre a mis plus de coquetterie, des jeux de lumière plus amusants, peut-être une moins frappante sincérité. Très assimilateurs les artistes suédois se laissent facilement prendre aux petites habiletés qui sont monnaie courante à Paris; ils devraient avoir le courage de rester eux-mêmes.

On respire un air plus réconfortant dans la section norvégienne. Tout y est franc et sain, d'une fraîcheur d'impression qui agit sur les nerfs comme un tonique. Moins intime et moins savante que l'art danois, cette jeune École, fort allégée de traditions, entreprenante et robuste, part bravement à la conquête du monde extérieur. Ils savent mettre

l'unité d'harmonie sur de vastes surfaces, ils abordent le plein-air hardiment sans supercheries et peignent à ciel ouvert en gens qui n'ont pas froid aux yeux ni aux doigts. Cette rudesse un peu fruste, cette espèce de brusquerie cordiale s'accorde bien avec le caractère du pays et des habitants ; c'est un art sanguin et fortement musclé.



UN ENTERREMENT DE PAYSAN, PAR M. WERENSKIOLD.

(Fragment du tableau, d'après un dessin original de l'artiste.)

D'ailleurs, sous des apparences de brutalité, dans cette manière immédiate et soudaine de voir les choses et de les rendre, on découvre aisément une grande finesse de sensation, chez les paysagistes une vraie tendresse et quelque chose d'indéfinissable, quelque chose comme l'amour du silence. La nuit claire de Norvège, dont Skredsvig avait si bien exprimé, l'an dernier, la douceur ensorcelante, c'est un mode inédit de la lumière qui vient de trouver ses poètes comme nos levers de lune et nos brumes matinales ont eu les leurs : ce lac ombragé de bouleaux et fleuri de nénuphars est un lieu d'incantation où les

amouréux des beaux rêves et des harmonies reposées sont venus planter leurs tentes. Même M. Petersen a vu l'ondine qui vers le soir s'appuie au tronc d'un arbre et se mire. Pour symboliser l'heure charmante il nous montre une nymphe scandinave finement modelée sous les rayons crépusculaires. Elle est fort agréable à voir sans doute : pourtant l'accord reste indécis entre la figure et le paysage, et celui-ci était assez intéressant par lui-même pour se passer de ce commentaire inattendu. En disant les choses plus simplement, M^{le} Kielland obtient une impression plus pénétrante. Quelle pureté diaphane dans son paysage, *Après le coucher du soleil !* Comme la maison blanche au grand toit rouge endort doucement son reflet dans les eaux que le ciel nocturne glace de rose et de vert pâles.

Et c'est encore la grandeur calme qui nous retient devant la marine de M. Hansteen : *Une Matinée pluvieuse dans le Fjord de Christiania*. Grise est la mer aux reflets d'étain, grises les voiles dégonflées et l'atmosphère moite où flottent des poussières d'eau, gris les fonds brouillés où s'indiquent faiblement quelques notes vertes et rouges, et sous l'enveloppe moelleuse tous ces gris forment une harmonie douce et large.

La franchise et la vigueur d'observation qui caractérisent l'École norvégienne se marquent tout particulièrement dans la peinture de mœurs. Exprimer la vie, la vie qui passe ou celle qui demeure, avec son relief exact, et sa coloration vraie, sans recherche de style ou de mystère, tel est l'idéal très clair et très réaliste où tendent la plupart des jeunes peintres. Je ne parle pas de M. Heyerdahl dont le grand talent semble hésiter entre des souvenirs contradictoires, persuadé tantôt par l'écriture énergique des portraitistes italiens, tantôt par le clair-obscur hollandais. Mais, avec des réussites inégales, MM. Jorgensen, Krohg, Wentzel sont de véridiques interprètes de la vie moderne. Si le premier a la main un peu lourde, il n'en dit pas moins sobrement et fortement l'intérieur de l'ouvrier sans travail, l'homme et son regard fixe, la femme aux traits fatigués, l'insouciance des enfants, le jour qui se pose tristement sur des étoffes et des surfaces ternes. Le *Matin* de M. Wentzel qui groupe de braves gens autour de la table à thé à l'heure où le jour bleuâtre lutte avec la chaude lumière de la lampe, est, pour la hardiesse et la douceur des contrastes, pour la saveur des colorations, non moins que pour la bonhomie d'expression, une toile des plus réjouissantes. Dans une œuvre plus récente et d'exécution plus fondu : *La Fête de la confirmation*, il se montre aussi savant physionomiste sans qu'on

retrouve la même verdeur de facture, ni la même gaieté d'impression.

M. Krohg, lui, n'est pas un silencieux, mais un tempérament tout en dehors épris de force et d'action. Il connaît la mer et les marins, la lutte de l'homme et du flot. Ses coins de bateaux hardiment découpés, avec le barreur qui s'enlève en force sur la mer ou sur le ciel, bien lancés dans leur mouvement, font deviner la vague, le roulis et le tangage presque sans les montrer. Très original d'effet, et largement brossé ce matelot sortant à mi-corps de l'entrepont pour observer le temps qui fraîchit. Le coloris souvent réche s'assouplit à l'occasion pour peindre une petite pêcheuse charmante sous une fraîche lumière de printemps. Ce violent a de jolies tendresses de pinceau.

A ne juger que la peinture on risquerait fort de méconnaître l'imagination la plus créatrice, le plus fidèle et le plus poétique interprète de la nature et de la vie norvégienne, M. Erik Werenskiold. Peintre sage et timide, il n'apporte rien de nouveau. Ce n'est pas qu'abstraction faite d'un coloris sans vibration, son *Enterrement de paysan* ne reste la plus forte étude des types populaires, la composition la plus expressive et la plus simplement touchante, mais il n'est vraiment lui-même que le crayon à la main. Illustrateur des contes populaires du Nord¹, Werenskiold nous fait croire tout ce qu'il veut. On dirait qu'il a retrouvé l'âme naïve des anciens temps pour évoquer les figures créées par d'enfantines imaginations, pour donner une forme vraisemblable à l'impossible et à l'invisible. Êtres charmants ou terribles, il les a vus passer sur la lande et sur la bruyère; il pénètre si bien l'un par l'autre, le monde réel et la chimère, que nous sommes attirés dans le cercle magique où vivaient les monstrueux Trolldet et les adorables princesses. Imaginaires ou vrais, le pays explique les êtres, et d'abord avec lui nous nous sentons au cœur de la Norvège. Intérieur de paysans, raccourcis de nature, tout le cadre de l'action est puissamment résumé sous ses aspects caractéristiques. Maître de la lumière avec le blanc et le noir et sachant lui faire dire tous ses secrets, il enveloppe les choses de l'atmosphère de rêve où le surnaturel éclôt de lui-même. Cette ferme close, isolée, d'aspect révèche, nous devinons qu'il s'y passera d'étranges aventures; cette colline au-dessus du fjord où les trois filles du roi viennent s'asseoir et rêver, c'est bien la Norvège encore, mais c'est aussi le pays de féerie. Fantastique et familier, il exprime tout de la légende, sa

1. Contes d'Andersen, Contes de Chr. Asbjörnsen et Jorgen Moë, publiés par la librairie Gyldendalsk, à Christiania.

bonhomie comique et ses terreurs superstitieuses, le rire de l'enfance, la grâce virginal, la drôlerie des gnômes malins, la bestialité du géant aux trois têtes qui flaire le sang de chrétien, l'allure délibérée des animaux qui s'en vont au bois et veulent vivre pour eux-mêmes, et ces petits dessins lumineux et fièrement crayonnés sont, à n'en pas douter, d'un grand artiste.

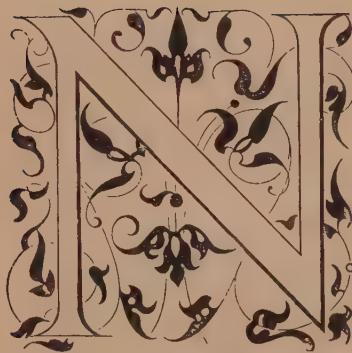
Il faut finir et je dois négliger plus d'une œuvre qui aurait son intérêt. Mais je ne puis oublier deux toiles signées d'un tout jeune artiste, M. Eylof Soot, toutes deux vibrantes de lumière, embaumées de parfums rustiques; dignes de Werenskiold pour la beauté des figures et du paysage, avec le charme du coloris en plus.

On ne quitte pas sans regret cette belle et instructive Exposition. Sans parler des sympathies qui vont d'un pays à l'autre, et qui assurent à tout Français un accueil inoubliable chez nos amis du Nord, on trouve ici dans les choses d'art une telle conformité de recherches et de passion, mais en même temps une si forte indépendance de volonté, qu'on a le double plaisir de retrouver des compatriotes et d'admirer un original sentiment de la nature et de la vie.

MAURICE HAMEL.



LA VIERGE DE LOUDUN



os églises — le fait est malheureusement trop vrai — ne possèdent qu'un bien petit nombre de tableaux remarquables. Il semble donc que tous ceux placés dans cette catégorie devraient être depuis longtemps classés et connus, sinon décrits et publiés. Les sociétés locales, qui généralement sont loin de faire beaucoup de bruit, eussent trouvé là, pour ainsi dire sans se donner de peine, une excellente occasion d'attirer l'attention sur leurs travaux. Mais on n'a rien vu ou rien voulu voir et c'est ce qui explique comment certaines découvertes peuvent encore avoir lieu.

Du reste, il ne faut pas se plaindre que les choses se soient passées de la sorte, car si la réputation du *Saint Sébastien* d'Aigueperse, par exemple, eût été établie un demi-siècle plus tôt, très probablement pour admirer l'un des chefs-d'œuvre de Mantegna, nous serions à cette heure obligés de faire un voyage plus long et plus difficile que celui de l'Auvergne. De même, en dépit de la vénération des fidèles qui, à certains jours, de toute la contrée, viennent implorer Notre-Dame-de-Recouvrance, la *Vierge* de Loudun ne se fût peut-être pas trouvée indéfiniment protégée. Ce que le xv^e siècle avait fait pouvait se renouveler, car nous ne sommes pas en présence de l'image primitive, mais bien d'un tableau qui, suivant la tradition, aurait été donné par le roi René.

L'excellence de l'œuvre, il faut l'avouer, ne dément pas pareille origine. Penchées l'une vers l'autre, la tête de la Vierge et celle de son fils sont d'une exquise suavité. On ne peut à la fois trouver rien de plus charmant ni de plus élevé. Le peintre, avec un talent remarquable, a su rendre le sentiment de vénération profonde qui se mêlait des deux parts à la plus tendre affection. Et la recherche de cette double expression n'a nullement nui à ses qualités de dessinateur et de coloriste. Le corps de l'enfant, en particulier, à demi enveloppé dans une gaze légère, est admirable de tout point. Rien n'y rappelle la sécheresse du moyen âge. La nature, habilement interprétée, s'est tenue à égale distance de toute exagération.

Chez la mère aussi bien que chez le fils, les chairs sont d'un ton uniformément blanc que relève seulement à la partie inférieure de la figure une légère application de rose. Et cette pâleur voulue s'harmonise admirablement avec le blond doré des chevelures. Assurément, l'artiste a vécu dans le Nord et nous nous demandons si Loudun, par hasard, ne posséderait pas une œuvre de ce Coppin Delf qui, en 1459, fut seul jugé digne de répondre à certain désir exprimé par René¹. Il travaillait encore, un document en fait foi², dix-huit ans plus tard pour le roi de Sicile et c'est précisément la date que l'on peut assigner à notre tableau. L'idée de substituer une nouvelle image à l'ancienne n'a pu venir, en effet, qu'à la suite de la reconstruction de la chapelle et cette opération était à peine achevée en 1476, puisque nous voyons les Carmes obtenir alors confirmation de l'acte par lequel ils avaient été autorisés à empiéter sur la rue pour ajouter à leur église une sorte de bas-côté destiné à recevoir en plus grand nombre les pèlerins de Notre-Dame-de-Recouvrance³.

Au besoin, l'on pourrait encore faire valoir un autre argument. La *Vierge* de Loudun qui est sur panneau formé de trois ais, aujourd'hui légèrement disjoints, a été exécutée suivant les procédés alors nouveaux de la peinture à l'huile. Or, tout le monde sait combien le roi René attachait d'importance à cette découverte. Dans un compte de 1472, relatif à des peintures qui devaient orner son tombeau, nous

1. « Au v^e (article), qui est pour le tableau de la généalogie d'Anjou, que n'avez peu trouver personne en la ville qui sceust approucher de le faire comme celui que avez en la Chambre, envoyez querir Coppin, qui est à Saint-Florent, pour savoir s'il le pourra faire, et en faictes marché avecques luy. » Lettre de René.

2. Lecoy de la Marche, *Comptes et mémoires du roi René*, 1873, p. 171.

3. *Id.*, p. 102. Depuis la Révolution, l'église des Carmes porte le nom de Saint-Pierre-du-Martray, en souvenir d'un pieux sanctuaire remontant aux premiers siècles, qui existait autrefois dans le voisinage.

relevons le passage suivant : « Et est à entendre que ledit Coppin fera lesdites choses à huille selon le devis d'iceluy seigneur¹. »



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PEINTURE DU XV^e SIÈCLE.

(Église de Saint-Pierre du Martray, à Loudun.)

Certains détails de costume sont à signaler. La Vierge, au-dessus d'une robe noire bordée d'un double filet d'or, porte un superbe manteau rouge où l'or également brille au pourtour en ornements

1. *Comptes et Mémoriaux*, p. 61.

d'une grande délicatesse. Ce dernier est maintenu par un nœud d'orfèvrerie, dont une grosse améthyste occupe le centre. Deux autres pierres du même genre pendent en avant enfilées dans des cordonnets et tout porte à croire que l'artiste avait une prédilection pour la couleur violette, car il a teinté de la sorte le voile si capricieusement jeté sur la tête de Marie.

Enfin, disons en terminant que le panneau, dont la hauteur mesure 1^m,08 et la largeur 0^m,78, présente un magnifique fond vert olive, très habilement choisi pour faire valoir le rouge du manteau. Quant au cartouche noir sur gris qui se détache à la base, il porte en lettres d'or ces mots, d'ailleurs peu importants :

SVMMI VIRGO PARENTS INVIOLATA DEI.

LÉON PALUSTRE.



LES RELATIONS DU DUC JEAN DE BERRY

AVEC L'ART ITALIEN



Le duc Jean de Berry est la grande personnalité artistique du moyen âge. Dans la famille des Valois, où la magnificence était traditionnelle et où les ducs d'Anjou, de Bourgogne, et plus tard le duc d'Orléans, imitaient l'exemple du roi Charles V, ce grand bâtisseur, Jean de Berry apparaît comme un amateur dont l'art est la passion dominante et qui regrette le temps qu'il lui dérobe pour le consacrer à la politique. La majeure partie de son existence se passe au milieu de familiers auxquels leur talent a servi de recommandation, et parmi lesquels on compte des imagiers, des tapissiers et des orfèvres flamands ou venus du nord de la France, des peintres allemands, un céramiste espagnol, mêlés à des architectes, à des sculpteurs et à des peintres français. Tous travaillaient sous la direction du prince auquel n'échappait aucun détail artistique. Ses inventaires trahissent à chaque instant le goût anticipé de curiosité qui le poussait à recueillir ce que les pays étrangers pouvaient produire de plus rare pour le placer auprès des chefs-d'œuvre de notre École. Une partie importante de son orfèvrerie venait d'Avignon, de Rome ou de Constantinople; les manuscrits de sa librairie étaient d'ouvrage de Lombardie, d'ouvrage romain ou de Bologne; ses broderies de Florence ou d'Angleterre, plus rarement de Paris; ses étoffes de Venise, de Chypre ou d'Orient, et parmi ses objets curieux, on en trouvait qui avaient été fabriqués à Damas ainsi que des peintures et des pièces de marqueterie d'origine italienne. Nous avons rencontré dans un manuscrit du commence-

ment du xv^e siècle, un renseignement qui donne une preuve nouvelle de l'intérêt que prenait le duc de Berry aux productions de l'art étranger.

Le roi Charles VI s'était attaché comme secrétaire un frère laï, Pierre le Fruitier, plus connu sous le nom de Salmon, auquel la maladie du monarque permit de jouer un rôle équivoque et assez difficile à apprécier. Il fut d'ailleurs chargé de plusieurs missions auprès du roi d'Angleterre, gendre de Charles VI. Il prétendit ensuite qu'il avait reçu dans l'église de Notre-Dame de Halle, une révélation d'un moine blanc mystérieux sur la maladie du roi dont il devait trouver la guérison à Rome, et il obtint de Charles VI des lettres de recommandation pour Pierre de Luna et pour le maréchal de France Boucicaut, gouverneur de Gênes. Les circonstances politiques, le siège de Rome par Ladislas, l'obligèrent à séjourner en Toscane et il adressa de ce pays au duc de Berry, une lettre dans laquelle il est question d'un artiste italien :

« Janvier 1408. Et d'autre part, mon très redouté seigneur plaise vous scavoir que en icelle ville de Scienne a un ouvrier de musayque et avec ce fait ymaiges de merqueterie tant belles et bien vestues de diverses couleurs de boys que onques homme ne fu veu mieulx ouvrant que lui de celle science ; et pour ce, mon très redouté seigneur que je say que vous desirez veoir et avoir choses propres et plaisans et ouvriers souverains et parfaits en leur art et science jai offert a icel-lui ouvrier baillerij^efrancs et le monter et faire conduire à mes despens devers vous mais je n'ay peu chevir de lui qu'il me vueille riens accorder qu'il ne soit avant la saint Jehan passée. Si vous supplie, très puissant prince et mon très redouté seigneur, que après ce qu'il vous aura pleu veoir le contenu en ceste cedule, il vous plaise moy mander et commander vostre bon plaisir, comme à votre très humble serviteur qui de cuer, de corps, de voulonté et de pensée l'accomplira de son povoир ; et en attendant vostre response sur ce, je demouray à Jennes; et au cas, mon très redouté seigneur que votre plaisir serait que je feisse aler ces deux hommes⁴ par devers vous qu'il vous plaise mander à Jennes, à Jehansac ou autre là où votre bon plaisir sera, que se j'ay affaire d'argent pour cette cause qu'ilz m'en facent delivrer ce que besoing sera, et je vous promets de vous en rendre bon compte. Mon très redouté seigneur des nouvelles et de l'estat

4. Il proposait également d'envoyer un homme qui pourrait guérir le Roy.

de court de Romme, je me déporte de vous escrire pour ce que le cardinal de Thury et le gouverneur de Jennes vous en escrivent par Huguenin vostre chevaucheur, plus certainement que je ne sauroie faire....

« Escript à Portevendre. »

Peu de temps après, Salmon recevait à Gênes la réponse suivante qu'il a transcrise :

« De par le duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Bretagne et d'Auvergne.

« Salmon nous avons receu vos lettres faisans mencion que vous aves parlé à un homme à Jennes lequel se congnoist très bien, à vostre avis, en la maladie de monseigneur le Roy; et avez grant espérance parce qu'il vous a dit, qu'il guériroit mondit seigneur. Pleust à Dieu que ainsy fust. Et avecques ce avez trouvé un ouvrier très solemnel de musayque et de faire ymaiges de merqueterie, auquel, pour ce que vous savez que nous prenons plaisir en choses estranges, vous traicteriez voulentiers qu'il venist devers nous, et pour ce nous escrivez que au cas que nous vouldrions que lesdiz deux hommes venissent par deça, nous écrivissions à Jehansac ou autre par delà, qu'ils vous délivrassent de l'argent tant qu'il vous seroit nécessité pour ceste cause. Sachiez que ledit Jehansac, ne aucun aultre qui soit par delà n'a de nous aucun argent, ne n'ont telz marchans point accoustumé de délivrer pour nous aucun argent, fors de leurs marchandises quand nous en voulons avoir, et pour ce ne nous samble pas chose bien convenable escrire sur ce audit Jehansac ne à autre. Toutefoiz, pour cent frans et leur en finissiez, nous ferons tant que vous en serez dedommagiez à vostre retour, se en faites par la meilleure manière que vous pourrez.

« Escript à Paris le premier jour d'avril (1408). »

« Ainsy signé de la main de mondit seigneur : Jehan; et du secrétaire. M. Erart.

« Et incontinent ces lettres veues je me partis de Jennes pour aller à Paris. »

Nous empruntons le texte de ces deux lettres à l'ouvrage intitulé : « Les Demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne avec les réponses de son secrétaire et

familier Pierre Salmon » dont deux exemplaires manuscrits sont conservés à la Bibliothèque nationale. Le style de Salmon est un modèle de vanité prétentieuse servie par une activité sans cesse en éveil et par un besoin de se produire qui le conduisit après avoir lassé tous les princes par ses harangues interminables, à se jeter dans le parti du duc de Bourgogne. Salmon ne dit pas si avant son départ de Gênes, il avait conclu l'engagement définitif du marqueteur siennois, au service du duc de Berry. Il est présumable qu'il n'avait pas laissé échapper cette occasion de faire sa cour au prince. S'il ne l'avait pas fait, il lui aurait été facile de reprendre la négociation, lorsqu'il revint en Italie, au mois d'octobre de la même année, pour aller à Pise trouver le pape et obtenir de lui l'autorisation d'envoyer en France l'homme qui devait guérir le Roi.

Parmi les « intarsiatori » de la ville de Sienne, où la marquerterie était florissante depuis le commencement du XIV^e siècle, l'artiste qui semble le mieux en mesure de répondre aux éloges de Salmon, est Domenico de Nicolo. Sa réputation était assez assurée dès 1394 et 1396, pour que le conseil le chargeât d'estimer une partie des travaux de sculpture des stalles du dôme faits par Giacomo del Tonghio et par Mariano d'Angelo Romanelli¹. D'après M. Labarte, Domenico aurait été chargé en 1406 de continuer l'œuvre de ces stalles². Les archives de Sienne perdent la trace de Domenico pendant quelques années, ce qui tendrait à confirmer son voyage en France. Il apparaît de nouveau en 1414 et trouvant probablement tous les travaux confiés à d'autres artistes, il contracta un engagement avec la fabrique du dôme d'Orvieto. Il n'y resta pas longtemps car le conseil de la ville de Sienne le rappela pour lui donner l'entreprise des sièges de la chapelle du palais public, travail pour lequel Antonio, Simone d'Antonio, et Paolo Martini, les précédents marqueteurs, se montraient insuffisants. Les stalles du palais de Sienne, terminées en 1428, sont exécutées avec une merveilleuse habileté et montrent en Domenico l'un des plus grands maîtres de la tarsia. Chacun des dossiers est revêtu d'une figure de prophète ou d'apôtre portant les versets du *credo*. On peut se demander si la disposition de ces figures ne serait pas un souvenir de son séjour auprès du duc de Berry qui faisait reproduire les articles du symbole de Nicée sur les vitraux de ses chapelles, dans les pages de ses manuscrits et sur ses tapisseries.

1. V. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arti senese*.

2. Labarte, *le Trésor du dôme de Sienne*.

Pendant la durée de ses travaux Domenico obtint de la ville de Sienne l'autorisation d'ouvrir une école dans laquelle il devait initier plusieurs jeunes gens à la pratique de la tarsia. Il exposait dans sa supplique qu'il avait exercé son art tant à Sienne que dans d'autres pays, mais ce terme général peut s'appliquer aussi bien à des villes italiennes qu'à des contrées étrangères.

Si l'on ne peut établir formellement que Domenico di Nicolo soit entré au service de Jean de Berry, on relève dans les inventaires de ce prince la mention de tableaux de bois à images faits de marqueterie ou de figures faites en point de marqueterie. Un grand tableau représentant la passion de Notre-Seigneur était fait de points de marqueterie et garni d'argent; trois autres tableaux étaient à « ymaiges de marqueterie de bien ancienne façon ». L'inventaire mentionne également des tabliers d'échiquier, les uns enrichis de porphyre de Rome et de pierres dures, les autres de bois de cyprès orné de marqueterie aux armes et à la devise du duc. Tout le monde a vu au Louvre, le grand poliptyque donné par Jean de Berry à l'abbaye de Poissy, dont les trois compartiments sont occupés par une série de bas-reliefs en ivoire retracant la passion, la vie de saint Jean l'Évangéliste et celle de saint Jean-Baptiste. Le duc de Berry et sa femme sont représentés au bas de ce monument, qui rappelle par sa disposition et par son style un autre retable conservé dans la sacristie de la Chartreuse de Pavie et attribué à fra Bernardi dell' Uberriaco de Florence. Il est difficilement admissible que toutes ces œuvres soient arrivées en France par suite de commandes commerciales, car les portraits, les devises et les armoiries qu'elles portaient avaient dû nécessairement être exécutés sur place. Les chroniqueurs contemporains enlèvent, au reste, tous les doutes que l'on pourrait avoir sur la présence d'artistes en marqueterie chez le duc de Berry. Lors de l'incendie du château de Bicêtre par les bandes du boucher Legoix, toutes les richesses accumulées par le prince disparurent, dit le *Religieux de Saint-Denis* (t. IV, p. 520) : « duabus tamen parvis cameris exceptis, que miro opere es sarracenico subtiliter sculpte erant ». L'expression « sarracenico » doit se prendre, croyons-nous, dans le sens d'arabesque dont il est la traduction et ce genre d'ornement joue un rôle prédominant dans la composition des œuvres de la tarsia.

Au nom de Domenico de Nicolo on pourrait joindre comme ayant pu entrer en rapport avec Salmon, ceux du frate Guido di Giovanni¹

¹. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arti senese*.

qui travaillait à Sienne entre les années 1391 et 1396, et du frate del Tonghio della Certosa¹, fils de l'habile artiste Francesco del Tonghio, sculpteur d'une partie des stalles du dôme de Sienne. Jacchino del Tonghio cité par Ghiberti et par Vasari habitait Sienne en même temps que Guido di Giovanni. Tous les deux appartenaient à ces maisons religieuses qui dès le XIV^e siècle se livraient principalement au travail de la tarsia à laquelle ils ont donné le nom de « lavora alla certosina » et à l'enluminure des manuscrits qui leur doit les chefs-d'œuvres des livres de chœur de la libreria de Sienne. Mais aucun de ces trois artistes ne semble avoir joui d'une assez grande réputation pour qu'on puisse leur attribuer les éloges dont Salmon gratifie le marqueteur de Sienne qu'il recommande.

Le secrétaire de Charles VI devait être lui-même un curieux fort en état d'apprécier la valeur des œuvres artistiques et il nous en a laissé un précieux témoignage. Aussitôt après son retour d'Italie, il se hâta de rédiger le récit de ses missions. L'un des deux exemplaires de cet ouvrage qui existent à la Bibliothèque nationale, est celui qui fut présenté en 1409 au roi Charles VI ; il fut acquis depuis à la vente du duc de La Vallière². C'est l'une des plus belles œuvres que nous connaissons de l'école des enlumineurs du commencement du XV^e siècle. Parmi les principales miniatures, qui ne sont pas toutes d'égale valeur, nous signalerons celle du frontispice qui représente Salmon offrant un volume au roi, en présence du duc de Bourgogne, dont le portrait est traité avec une largeur étonnante. Dans une autre, l'auteur, agenouillé, s'entretient avec Charles VI, couché sur un lit à courtines dont l'étoffe est à bandes d'arabesques avec la devise royale : « James ». La figure du roi exprime la faiblesse occasionnée par son état maladif. Le tableau le plus remarquable montre l'intérieur d'une des résidences du Roi à Paris et très probablement l'hôtel Saint-Paul. La vue, prise à vol d'oiseau, permet d'apercevoir à la fois la rue où passent de petits personnages affairés et la cour de l'hôtel où se tiennent des gardes et des massiers. Au dernier plan, dans une salle à voûte lambrissée, Charles VI, sur un trône fleurdelisé, reçoit de Salmon le livre qu'il a rédigé. Près de là se tiennent debout trois personnages. Le premier, la tête couverte d'un bonnet à rebords fourrés et vêtu d'une longue robe noire sur laquelle se détachent des cygnes dorés, ne saurait

1. Ghiberti, III, commentaire; Vasari, edit. Lemonnier, t. VI, p. 43.

2. M. Crapelet a publié, en 1838, une édition de cet ouvrage, avec une reproduction au trait des miniatures.

être autre que le duc de Berry. Ce petit portrait, d'une finesse exquise, rappelle l'admirable miniature du livre d'heures appartenant à Mgr le duc d'Aumale, dans laquelle on voit le duc, la tête couverte de la même toque de fourrure et tourné également de profil, présidant un banquet dans l'un de ses châteaux pendant le mois de janvier. On peut affirmer, quand on a examiné soigneusement ces deux manuscrits, que, si les Heures de la bibliothèque de Chantilly sont peintes par les frères de Limbourg, ceux-ci ont également pris part à l'exécution du livre de Salmon. On sait du reste qu'avant d'entrer au service du duc de Berry, les frères de Limbourg avaient travaillé pour divers amateurs et pour le duc de Bourgogne.

Nous terminons par un dernier témoignage des rapports de Salmon avec le duc de Berry et de son goût pour les beaux manuscrits. Il avait offert à l'oncle de Charles VI un très beau livre de la *Cité de Dieu* bien historié et enluminé, qui après avoir été inscrit sur l'inventaire du duc, lui fut rendu par les exécuteurs testamentaires parce qu'il prétendit n'avoir fait que prêter autrefois le volume à Jean de Berry pour le voir et le visiter¹.

A. DE CHAMPEAUX.

1. Delisle, Cabinet des Manuscrits, t. III, p. 180.



LES
LIVRES A GRAVURES SUR BOIS

PUBLIÉS A FERRARE

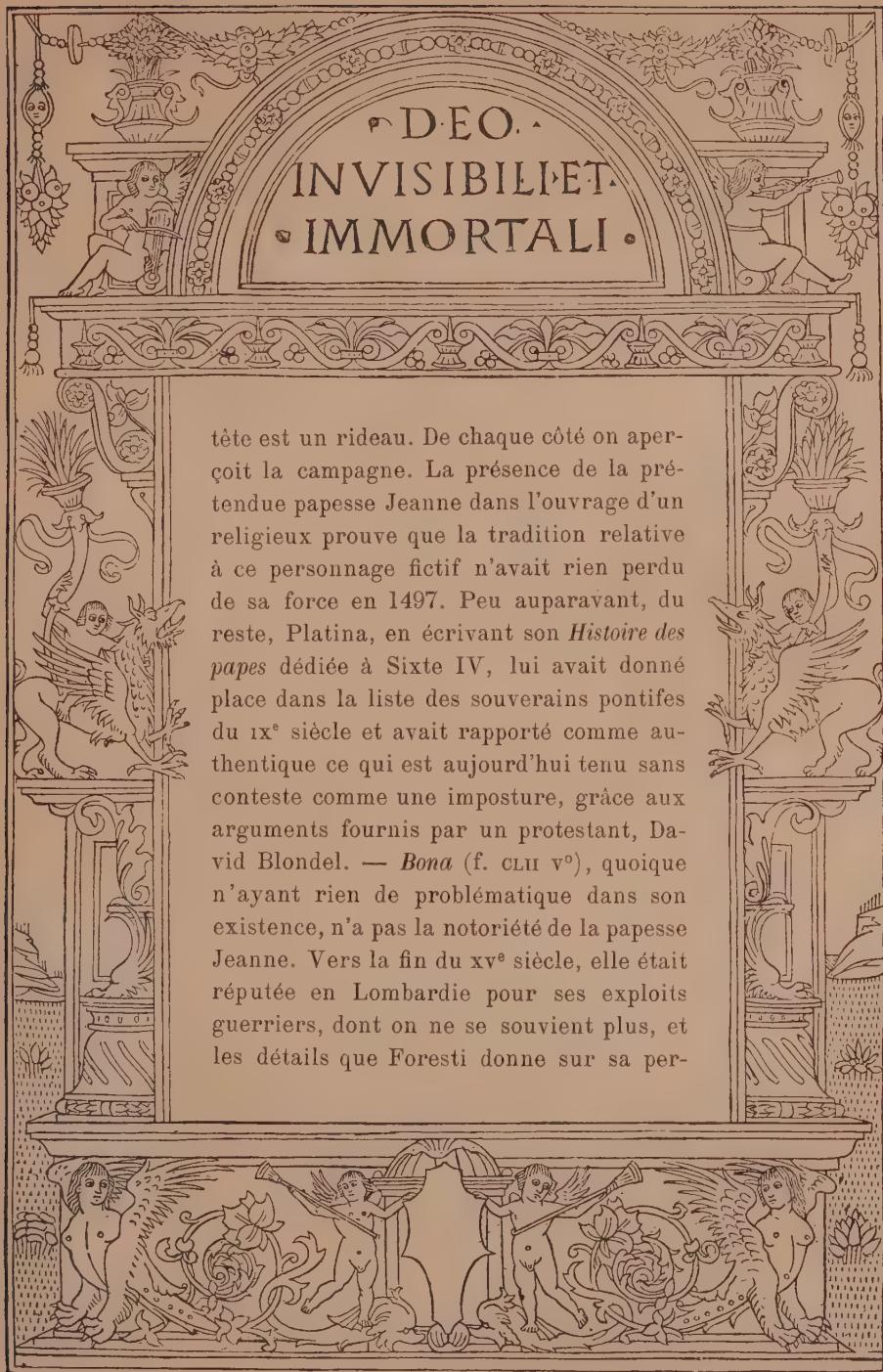
(TROISIÈME ARTICLE^{1.})



ARFOIS, en considérant les saintes, dans le « De Claris Mulieribus », on retrouve les types donnés à des femmes de l'antiquité. On pourrait prendre *Sainte Agathe* (f. LXIV v°) pour la sœur de Niobé, si elle ne tenait de sa main droite une palme et de sa main gauche les tenailles, instrument de son martyre. Ses cheveux retombent aussi en longues boucles sur ses épaules; elle a seulement un peu plus d'embonpoint. Il est vrai que, sous la main des artistes de cette époque, les figures antiques ressemblaient souvent aux figures de saints et de saintes, et on ne les distinguait la plupart du temps les unes des autres que par les accessoires et les attributs qui les entouraient.

Dans la dernière série des planches que renferme le livre de Fra Filippo Foresti, c'est-à-dire dans celle qui se rapporte aux femmes appartenant au Moyen Age et à la Renaissance, il y a tantôt des portraits imaginaires, comme ceux que nous avons passés en revue jusqu'à présent, tantôt de véritables portraits. Parmi les premiers, nous signalerons ceux de la Papesse Jeanne, de Bona et de Proba. — La *Papesse Jeanne* (f. cxxxiii) est assise, la mitre sur la tête. De longs cheveux flottent sur ses épaules. Elle bénit de la main droite et tient de la main gauche un livre ouvert. Son manteau est attaché sur sa poitrine par une agrafe représentant une tête de chérubin. Il y a dans son regard quelque chose d'indécis, de craintif, d'équivoque; on dirait que son pouvoir usurpé la trouble et l'inquiète. Derrière sa

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVIII, p. 89 et 339.



tête est un rideau. De chaque côté on aperçoit la campagne. La présence de la prétendue papesse Jeanne dans l'ouvrage d'un religieux prouve que la tradition relative à ce personnage fictif n'avait rien perdu de sa force en 1497. Peu auparavant, du reste, Platina, en écrivant son *Histoire des papes* dédiée à Sixte IV, lui avait donné place dans la liste des souverains pontifes du IX^e siècle et avait rapporté comme authentique ce qui est aujourd'hui tenu sans conteste comme une imposture, grâce aux arguments fournis par un protestant, David Blondel. — *Bona* (f. clii v^o), quoique n'ayant rien de problématique dans son existence, n'a pas la notoriété de la papesse Jeanne. Vers la fin du XV^e siècle, elle était réputée en Lombardie pour ses exploits guerriers, dont on ne se souvient plus, et les détails que Foresti donne sur sa per-

ENCADREMENT DU « DE CLARIS MULIERIBUS », FERRARE, 1497.

sonne sont d'un intérêt médiocre. Elle se montre ici avec un visage un peu plein, énergique et légèrement triste. Sa coiffure compliquée présente un nœud au sommet de la tête et le vent semble agiter ses cheveux longs et frisés. Elle se retourne à gauche vers deux lévriers qu'elle tient en laisse. La désinvolture de sa démarche trahit des habitudes étrangères à la vie ordinaire des femmes; chez elle la force prime la grâce. — C'est au contraire la grâce qui domine chez *Proba* (f. cxv v°), femme du proconsul Adelphe, qu'il ne faut pas confondre avec Proba femme d'Anicius, préfet du prétoire¹. Vers 414, sous le règne d'Honorius, elle composa des centons virgiliens. Vue de profil à droite, la tête à demi couverte d'un voile qui lui sert de coiffure et retombe sur l'épaule, elle est assise dans son cabinet d'étude, devant un bureau sur lequel est posé un pupitre soutenant un livre ouvert qu'elle est en train de lire. Le charme pénétrant de son visage doux et intelligent est en harmonie avec l'élégance sans recherche de son costume².

Il ne nous reste plus qu'à examiner les véritables portraits, ceux dont l'authenticité ne peut être mise en doute. Le soin tout particulier avec lequel ces portraits sont traités en indique l'importance et chacun d'eux représente des personnages d'une piquante originalité. Aucune planche ne rappelle plus, comme précédemment, l'art florentin. C'est évidemment à un artiste ou à des artistes du nord de l'Italie que nous avons affaire, ou du moins ce sont des dessins rappelant l'art de la haute Italie qui ont été fournis au graveur.

Le portrait de *Cassandra Fidelis* (f. clxiv v°), si intéressant qu'il soit, n'est pas un de ceux qui nous plaisent le plus³. Les cheveux, qui forment sur la tête une haute et bizarre coiffure, cachent complètement le front et sont presque ramenés sur les yeux, à demi baissés sous de lourdes paupières. Si le texte ne se portait garant de la ressemblance, on aurait peine à admettre que ce soit là Cassandra Fidelis, dont les contemporains vantent la beauté en même temps que l'élo-

1. La femme d'Anicius repose dans un sarcophage que renferment les grottes vaticanes et qui appartient au commencement du v^e siècle. Ce sarcophage est gravé (pl. LXXXII, LXXXIII) dans les *Sacrarum vaticanae basilicæ cryptarum monumenta*, de Philippo Laurentio Dionysio.

2. Cette planche reparait dans l'ouvrage de Foresti comme portrait d'Angela Nugarola de Vérone (f. cxlix) et comme portrait d'Isotta Nugarola, née aussi à Vérone (f. cli).

3. M. Lippmann reconnaît dans cette planche l'empreinte de l'art vénitien. (*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, t. V, 4^e livraison, p. 314.)

quence et l'érudition¹. Née vers 1465, elle mourut à plus de cent ans; mais en 1497, quand parut l'ouvrage de Fra Filippo Foresti, elle n'en avait que trente-deux environ et devait avoir gardé au moins une partie de son charme².

Non loin de Cassandra Fidelis, voici *Blanche-Marie* (f. CLIII v°), fille naturelle de Philippe-Marie Visconti³. Elle se présente de profil à gauche, avec une curieuse coiffure et un riche costume. Son regard franc a de l'énergie; une grâce sans mollesse est répandue sur ses



PROBA.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

traits. On devine un esprit vif, prompt à se décider. Le bas de la figure se détache sur des terrains couverts d'herbe, au delà desquels se montre une ville avec ses édifices. Fra Filippo raconte que Blanche-Marie avait un teint éclatant de blancheur, des joues roses, de grands yeux noirs très brillants, que son maintien était plein de dignité, que sa physionomie était empreinte d'une gravité mêlée de douceur, et il ajoute que l'on peut juger de ces qualités physiques et morales par la gravure qui accompagne le texte. Il est donc bien cer-

1. Le même portrait illustre la biographie de la poëtesse Cornificia (f. XLV).

2. « Le costume qu'on lui voit ici est probablement celui qu'elle portait quand elle figurait en improvisatrice dans les festins donnés par le doge à la noblesse vénitienne. » (Voy. *Le Cabinet de l'amateur*, par M. Eugène Piot; années 1861 et 1862.)

3. Quand elle n'avait encore que seize ans (1441), elle épousa François Sforza, à qui elle apporta en dot les villes de Crémone et de Pontremoli.

tain que nous sommes en présence d'un portrait exécuté d'après nature ou d'après une effigie très fidèle. Dans ce portrait, la princesse tient à la main un bâton de commandement destiné à rappeler qu'elle exerça en personne le pouvoir souverain. En 1442, elle gouverna au nom de son mari la marche d'Ancône et, en 1448, ayant été assiégée dans Crémone par les Vénitiens, elle se mit à la tête des habitants et les anima tellement par sa vaillance, que l'ennemi dut se retirer. Enfin, à la mort de François Sforza, elle sut conserver à son fils absent, dans des circonstances fort périlleuses, le duché même de Milan¹. Elle mourut à Marignano en 1469, peut-être empoisonnée par celui dont elle avait sauvé la couronne, et Filelfo prononça son oraison funèbre... Il n'est pas difficile de contrôler la ressemblance du portrait que nous examinons, car on a souvent représenté Blanche-Marie Visconti soit seule², soit à côté de son mari. Elle est à genoux en face de lui dans le tableau de Giulio Campi qui orne le maître-autel de l'église S.-Sigismondo, hors de Crémone³. On la voit également avec lui dans une peinture que possède l'*Archivio capitolare* de Monza⁴, ainsi que dans un des bas-reliefs de la façade du *Spedale Maggiore* fondé par eux à Milan, et elle lui fait pendant dans l'un des médaillons qui ornent les angles supérieurs de la porte du palais donné par le duc à Côme de Médicis, porte que Michelozzo Michelozzi exécuta entre 1460 et 1465⁵. Il n'existe aucune médaille représentant les traits de Blanche-Marie Visconti.

Le buste de *Catherine Sforza* (f. clx), petite-fille du grand François Sforza, fille naturelle de Galéas-Marie, et sœur illégitime de Blanche-Marie, épouse de l'empereur Maximilien, est beaucoup moins agréable que le précédent, mais il donne bien l'idée de la courageuse femme qu'il représente. On la voit de profil à gauche. C'est une vigoureuse et forte figure, au visage un peu viril, sans beauté mais non sans expression, rappelant les puissantes matrones d'Albert Dürer. On ne connaît pas l'histoire de Catherine Sforza qu'on la

1. Galéas-Marie était son fils ainé. Elle fut aussi la mère de Ludovic le More.

2. Son buste figure avec celui de Béatrice, d'Isabelle et de Bone au-dessus de la porte de la salle où se trouve le lavabo, à la Chartreuse de Pavie. (Voy. la phot. de Brogi, n° 8229.)

3. Vasari, t. VI, p. 497, note 1.

4. Cette peinture a été photographiée par Giulio Rossi, « *pittore-fotografo* », à Milan (n° 393 dans le catalogue).

5. Cette porte se trouve maintenant au Musée Archéologique. — Voyez Mongeri, *l'Arte in Milano*, p. 361.

devinerait presque en apercevant ce visage énergique et intelligent. La tête est enveloppée dans une draperie serrée par derrière, cachant les cheveux et retombant sur les épaules; c'est ainsi que se coiffaient les vénètes. La main droite tient le bâton de commandement. Autour de Catherine s'étend un pays accidenté. A droite se trouvent des hauteurs dont les fortifications de Forli suivent les contours. — Le bâton de commandement et les remparts de Forli font songer à deux épisodes fameux dans la vie de Catherine Sforza, « la plus vaillante



CASSANDRA FIDELIS.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

femme de l'Italie¹ ». Née en 1460, elle avait épousé en 1477 Girolamo Riario qui, grâce à l'appui de son oncle Sixte IV, devint seigneur d'Imola et de Forli (1480). Girolamo Riario ayant été assassiné dans son propre palais le 14 avril 1488², les révoltés s'emparèrent de sa femme et de ses enfants. Mais la citadelle était restée au pouvoir d'un commandant qui demeurait fidèle à ses maîtres et prétendait n'en remettre les clefs qu'à Catherine elle-même. On laisse celle-ci y pénétrer en lui faisant promettre de faire ouvrir les portes de la place et en gardant ses enfants comme otages. Une fois dans la forteresse, la veuve de Riario menace de détruire la ville si les rebelles ne

1. Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. I, p. 261.

2. Les conjurés précipitèrent par les fenêtres du château de Forli le cadavre de Riario dépouillé de ses vêtements. — C'est aussi sous le poignard des assassins qu'avait péri le père de Catherine (1476). — Enfin, Catherine vit plus tard son frère Jean-Galéas empoisonné, dit-on, par Ludovic le More (1494).

déposent pas les armes. En vain cherche-t-on à l'effrayer par la perspective du massacre de ses fils. « Il m'en reste un à Imola, s'écrie-t-elle, et j'en porte un autre dans mon sein : tous deux vous châtieront un jour¹. » En même temps, elle envoie des émissaires à Milan et à Bologne pour obtenir de prompts secours, auxquels ses pourparlers prolongés avec les assiégeants donnent le temps d'arriver et la possibilité de la délivrer². A la fin de décembre 1499, elle eut à soutenir à l'intérieur des mêmes murs une attaque dont elle ne put triompher malgré son intrépidité : après un siège de vingt-deux jours, César Borgia prit d'assaut la citadelle (12 janvier 1500) et s'empara de Catherine qui fut conduite à Rome et enfermée au Belvedere. Elle y apprit bientôt que ses deux oncles Ludovic le More³ et Ascanio étaient tombés eux-mêmes au pouvoir du roi de France, comme si une impitoyable fatalité s'acharnait sur sa famille. Une tentative d'évasion n'eut pour résultat que de la faire transférer au château Saint-Ange. Elle ne dut sa délivrance qu'à l'intervention de plusieurs seigneurs français au service de son vainqueur, lesquels adressèrent au pape une protestation chevaleresque. Après un an de captivité, elle reçut l'autorisation de se retirer à Florence et Alexandre VI daigna la recommander à la Seigneurie. C'est dans un couvent de Florence qu'elle mourut, le 28 mai 1509⁴. Dès 1490, elle avait épousé en secondes noces Giacomo Feo de Savone qui fut assassiné sous ses yeux par des conjurés (1495)⁵. Un troisième mariage l'unit ensuite (1497) à Giovanni de' Médici, surnommé Popolano, qu'elle perdit le 14 septembre 1498. De ce mariage naquit Giovanni delle Bande Nere, le dernier des grands condottieri d'Italie, dont on voit la statue à Florence, auprès de l'église Saint-Laurent...

1. Sismondi, *Hist. des rép. ital.*, t. VII, p. 251.

2. « Elle vengea son mari avec une effroyable cruauté, mais elle gouverna son petit État d'une main ferme. » (Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. I, p. 256).

3. On sait que Ludovic le More resta dix ans prisonnier au château de Loches où il mourut.

4. M. Ch. Yriarte a fait remarquer que cette vaillante femme ne négligeait pas, à l'occasion, les soins de la coquetterie et que, à l'exemple des femmes de son temps, elle recourrait aux artifices pour rendre ses cheveux d'un blond doré. La recette, écrite de sa main, existe encore (*Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1^{er} octobre 1884, p. 340).

5. « Elle monta à cheval sur-le-champ, et conduisit sa garde dans le quartier habité par les meurtriers ; elle y fit massacrer sans distinction toutes les créatures vivantes, même les femmes et les enfants. » (Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. I, p. 253-256.)

Dans le livre de Fra Filippo, Catherine Sforza apparaît, avons-nous dit, coiffée du voile des veuves; c'est entre son second et son troisième mariage qu'elle est représentée. Elle n'avait donc alors que trente-six ou trente-sept ans; mais elle semble en avoir davantage. Peut-être faut-il en accuser son embonpoint et les vicissitudes de son existence agitée. Ce portrait rappelle assez d'ailleurs les deux médailles attribuées par les uns à Niccolò Fiorentino, par les autres à Domenico di Bernardo Cennini, et les deux médailles dont les



BLANCHE-MARIE VISCONTI, épouse de François Sforza.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus », — Ferrare. 1497.)

auteurs sont demeurés inconnus. Niccolò Fiorentino et les médailleurs anonymes ont représenté Catherine avec une coiffure mondaine et avec le voile des veuves; dans chaque médaille on retrouve à peu près les mêmes traits; mais Catherine est plus jeune que dans la gravure; ses traits sont réguliers et beaux, tout en étant très énergiques, et son embonpoint n'a rien encore d'exagéré.

Après Catherine Sforza, c'est *Éléonore d'Aragon*, fille de Ferdinand I^{er} roi de Naples et femme d'Hercule I^{er} duc de Ferrare, dont le portrait réclame notre attention (f. CLXI v°). La physionomie de cette princesse est tout autre que celle de la souveraine de Forli. Elle se distingue autant par sa douceur que par sa fermeté. Le sang-froid et la prudence semblent être ici les qualités dominantes. Au lieu d'être vu de profil, le visage se présente de face et il est assez agréable. Les yeux fendus en amande ont quelque chose de pensif, d'un peu triste et même de dédaigneux. Peut-être la mâchoire inférieure est-elle

trop proéminente. Quant à la coiffure, elle ne manque ni de grâce ni d'élégance, et la richesse du costume témoigne du luxe qu'on déployait à la cour de Ferrare. A droite, on aperçoit les monuments d'une grande ville ; à gauche, les yeux se reposent sur la campagne, où se trouve un bouquet de bois. Comme la femme de Girolamo Riario, Éléonore d'Aragon tient le bâton de commandement. Elle aussi, en effet, exerça très glorieusement l'autorité souveraine. Quand Hercule, après la conflagration générale qui suivit la conjuration des Pazzi, eut été nommé capitaine en chef des troupes florentines, il lui déléguait en partant tous ses pouvoirs et n'eut qu'à s'en féliciter. Mais ce fut surtout pendant la désastreuse guerre avec Venise (1482-1485), guerre qui entraîna la perte de la Polesine de Rovigo, que la duchesse, assistée de Bonifazio Bevilacqua¹, montra l'énergie de son caractère et les ressources de son esprit. Hercule ayant été atteint d'une grave maladie, elle dut prendre en main le gouvernement et vit bientôt l'ennemi s'avancer jusqu'aux portes de la ville. Le découragement commençait à devenir général ; mais elle harangua ses sujets avec tant d'adresse et tant de feu que l'on cria de toutes parts : « Ou la maison d'Este ou la mort, » et que l'on se défendit à outrance. Sur ces entrefaites, un revirement inattendu dans la politique de Sixte IV modifia les conditions de la lutte et en prépara la fin. La vaillance et le sang-froid n'étaient pas les seules qualités d'Éléonore d'Aragon : elle aimait les lettres, s'entourait volontiers d'écrivains en renom, et c'est sur sa demande que Pandolfo Collenuccio de Pesaro composa la première histoire générale du royaume de Naples, ouvrage qui fut dédié à Hercule I^r... Il existe d'Éléonore d'Aragon plusieurs portraits dont la ressemblance est certaine. Nous nous bornerons à citer le buste, tourné à gauche et d'un relief très mince, qui appartient à M. G. Dreyfus, œuvre en marbre d'une exquise délicatesse, et la belle médaille, d'un relief également très mince, où elle est représentée aussi de profil à gauche, mais dans un âge un peu plus avancé, la tête à demi couverte d'une draperie tombant sur le cou².

1. Bevilacqua, ayant trouvé le trésor épuisé quand il fut nommé Juge des Sages, prêta à la Commune une somme considérable et en employa une encore plus forte à procurer du blé aux Ferraraïs.

2. Éléonore d'Aragon occupe le revers d'une médaille sur la face de laquelle se trouve le buste d'Hercule I^r (Armand, les *Médailleurs italiens des xv^e et xvi^e siècles*, t. II, p. 43). Cette belle médaille semble avoir été faite vers l'époque du mariage d'Hercule I^r et d'Éléonore (3 juillet 1473). Peut-être a-t-elle servi de modèle pour la gravure contenue dans le livre de Foresti.

Ces deux portraits, peut-être de la même main, laissent naturellement bien loin derrière eux celui qui accompagne la biographie écrite par Foresti. Il ne faut pas oublier que les graveurs en bois étaient plutôt des artisans que des artistes et dénaturaient souvent le dessin qui leur était confié.

D'Éléonore d'Aragon, le livre des *Femmes illustres* nous fait passer à *Blanche d'Este* (f. clxiii), fille naturelle de Nicolas III d'Este¹ et sœur de Lionel, de Borso et d'Hercule I^{er}. Elle naquit d'Anna de'



GINEVRA SFORZA, épouse de JEAN II BENTIVOGLIO.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

Roberti le 18 décembre 1440. La littérature, la poésie, l'éloquence captivèrent de bonne heure son esprit, dont le célèbre professeur Antonio da Casteldurante cultiva les heureuses dispositions avec succès. Elle écrivait élégamment en latin et en grec. Dans ses lettres, elle montrait une érudition que rehaussait la justesse de son jugement, et ses vers mêmes étaient admirés de ses contemporains, peut-être un peu trop complaisants. Le savant Francesco Filelfo et le poète ferraraise Tito Vespasiano Strozzi ont rendu hommage à ses rares qualités intellectuelles. La musique et la danse ne lui étaient pas non plus étrangères et elle excellait à broder. Telle était l'éducation multiple que recevaient au xv^e siècle les filles

1. Ricciarda, la troisième femme de Nicolas III, figure aussi parmi les femmes illustres auxquels Foresti consacre quelques détails (fol. clvii), mais aucune gravure ne reproduit ses traits.

des princes italiens. Le 24 juin 1468, Blanche-Marie d'Este épousa Galeotto I Pic, seigneur de la Mirandole, ce tyran qui retint longtemps captifs au fond d'une tour son frère Antonmaria ainsi que sa mère Giulia¹, et à qui Savonarole écrivit deux lettres si éloquentes pour lui reprocher ses crimes et l'exhorter à changer de vie. Pendant les absences que fit Galeotto en mettant son épée au service tantôt de Venise, tantôt du duc de Milan, Blanche exerça avec fermeté le gouvernement. Le 9 avril 1499, elle perdit son mari : pour l'ensevelir dans une église, elle fut obligée de demander au pape une dispense, car la Mirandole avait été mise en interdit depuis un certain temps à cause des méfaits de Galeotto envers son frère. Elle avait eut trois fils : Gianfrancesco, Lodovico et Federico. Le premier est l'écrivain distingué à qui l'on doit une vie de Savonarole et qui, dans le concile de Latran, prononça devant Léon X un discours d'une incroyable véhémence contre la corruption de la cour romaine. La Mirandole lui appartenait légitimement ; mais Lodovico, appuyé par sa mère qui avait une prédilection pour lui, prétendit déposséder son frère, quoiqu'il eût renoncé dès 1491 à sa part de souveraineté. Une courte détention s'ensuivit pour Lodovico et pour Blanche, sans les décourager dans leurs visées. En 1502, Lodovico assiégea la Mirandole et s'en empara : Gianfrancesco, un moment captif, ne put sortir de prison qu'en acceptant l'exil. Quant à Blanche, elle eut à plusieurs reprises entre les mains le gouvernement de la principauté, alors que Lodovico était forcé de s'éloigner, et ce fut elle qui repoussa une tentative d'assaut dirigée par Gianfrancesco, Alberto Pio, son cousin, et Giovanni Bentivoglio. Le 25 mars, elle fit son testament : celui de ses fils dont elle eût dû être le plus fière s'y trouvait déshérité. Elle mourut à soixante-six ans, le 12 janvier 1506. D'après ses dernières volontés, elle partagea dans l'église de Saint-François le tombeau qu'elle avait élevé à Galeotto, « son cher seigneur ». Ce tombeau, placé jadis au-dessus de la principale porte de l'église, se trouve depuis 1838 dans la dernière chapelle à droite. La face du sarcophage est divisée en trois compartiments par des pilastres cannelés : dans le compartiment central, sont sculptées les armoiries de Galeotto, tandis que les compartiments latéraux contiennent des trophées où l'on voit d'un côté une cuirasse, des lances et des épées, de l'autre un bouclier, un casque, une hache et une flèche. Au-dessous du sarcophage, qui repose sur deux consoles ornées de feuilles d'acanthe, il y a une tête de séraphin.

1. Giulia était fille de Feltrino Boiardo, comte de Scandiano, et tante de Matteo, l'auteur de l'*Orlando innamorato*.

Le portrait de Blanche d'Este qui est joint à la biographie composée par Fra Filippo nous la montre à peu près coiffée comme l'est Catherine Sforza dans la gravure que nous examinions tout à l'heure. Quoiqu'elle eût seulement cinquante-sept ans en 1497, elle paraît fort âgée. On regrette, en songeant à la supériorité de son esprit, de la trouver si laide. Une taille épaisse, un gros œil à fleur de tête, des plis au coin de l'œil, un double menton énorme, voilà ce que l'on constate, sans trouver une compensation dans la physionomie. Blanche d'Este est représentée à mi-corps et de profil à gauche. Un livre est ouvert devant elle.

Ginevra Sforza (f. clxiv) n'est pas non plus jeune dans le portrait qui lui est consacré, mais elle est moins âgée que la femme de Galeotto Pic et elle n'est pas chargée d'embonpoint. En tous cas, les années ne lui ont enlevé ni la distinction du maintien, ni la vivacité intelligente du regard. Son costume élégant et bien ajusté est, au dire de Fra Filippo, celui qu'elle portait d'habitude. Il y a aussi de la grâce dans sa coiffure qui s'adapte à la forme de la tête et se complique d'une bande d'étoffe rattachée sur le côté et s'enroulant plusieurs fois autour du cou. On se croirait en présence d'une œuvre inspirée par Beltraffio. A droite, un écusson est suspendu à un arbre sans feuilles. A gauche, vers le haut, on aperçoit une ville. Par la fermeté, on pourrait presque dire par la dureté de son expression, Ginevra, vue de profil à gauche, révèle à merveille les traits saillants de son caractère. Fille naturelle d'Alessandro Sforza¹, seigneur de Pesaro, elle se maria le 19 mai 1454 avec Santi Bentivoglio, qui mourut en 1463. Huit mois après, elle épousa Giovanni II Bentivoglio, épris d'elle du vivant même de son premier mari. Impérieuse et avide de domination, elle ne reculait jamais devant la violence pour satisfaire ses rancunes et ses visées ambitieuses. Quand Savonarole vint prêcher à Bologne pendant le carême de 1493, elle essaya de le faire assassiner parce que, du haut de la chaire, il lui avait reproché, en termes vifs à la vérité, de troubler toujours l'auditoire en entrant bruyamment dans l'église avec une suite nombreuse durant le sermon. Loin de s'opposer aux mesures cruelles par lesquelles Giovanni Bentivoglio essaya d'écraser toutes les familles puissantes afin de s'assurer un pouvoir absolu, ce fut elle qui le poussa au massacre des Malvezzi et des Marescotti. En 1506, Jules II mit fin à cette tyrannie : il s'empara de Bologne le 2 novembre et en chassa les Bentivoglio, dont le peuple détruisit le

1. Alessandro Sforza était le frère de Francesco Sforza, duc de Milan.

palais. En vain Ginevra détermina-t-elle ses fils à une attaque contre son ancienne capitale ; la tentative avorta. Accablée sous le poids de l'infortune et du chagrin, elle mourut à Busseto le 16 mai 1507, et, comme elle était excommuniée, on refusa la sépulture à ses restes dans un lieu consacré. Telle fut la misérable fin de cette femme qui, en 1497, au moment où parut le livre de Foresti, était dans tout l'éclat de sa gloire, mais ne méritait assurément pas tous les éloges que lui prodigue l'auteur. Quant au portrait gravé, dans lequel elle a cinquante-cinq ans, on ne doit pas s'étonner s'il ne rappelle pas la médaille anonyme qui la représente entre trente et quarante ans, et s'il ne fait songer que vaguement soit au portrait peint par Lorenzo Costa pour l'église de San-Giacomo Maggiore à Bologne en 1488, soit au portrait de la collection Dreyfus, où elle apparaît jeune encore, de profil, en face de son mari, devant une tenture aux côtés de laquelle on aperçoit dans le lointain les monuments de Bologne. Mais il a un caractère indéniable de vérité et il a été l'objet d'un soin particulier. On y sent l'esprit, sinon la main d'un maître, et on ne peut le regarder sans un vif intérêt.

Le dernier des portraits introduits dans l'ouvrage de Foresti est le plus charmant de tous. C'est celui de *Damisella* ou *Damigella Trivulzia*¹, nièce du maréchal Giangiacomo Trivulzi, mentionnée par l'Arioste dans son *Orlando Furioso*. Le modèle était de nature à bien inspirer l'artiste. Damisella, dit son biographe, avait une beauté remarquable, « avec des yeux noirs et des cheveux d'or ». Née à Milan vers 1483, elle se rendit célèbre de très bonne heure par son érudition et sa prodigieuse mémoire. Le grec lui était aussi familier que le latin. Elle prononça souvent d'éloquentes allocutions dans ces deux langues en présence des juges les plus difficiles, qui en étaient émerveillés. Il lui suffisait d'entendre un discours pour le retenir et le réciter. Elle composa des poésies, mais on goûtait surtout ses lettres pleines de finesse, entremêlées de dissertations savantes. Malheureusement, il ne reste rien de ce qu'elle a écrit. Malgré ses succès, elle conserva une surprenante modestie. Elle vivait du reste la plupart du temps comme dans un monastère, récitant les heures canoniques, communiant une dizaine de fois par an avec une sincère humilité. Son père Giovanni Trivulzio fit partie du conseil privé de Jean-Galeas Sforza en 1494, et sa mère Angiola était fille du comte Agostino Martinengo de Brescia. Sans renoncer à ses études, la Dami-

1. On la trouve aussi appelée Domitilla.

sella épousa, probablement avant 1499¹, un gentilhomme de Parme, Francesco Torelli, qui avait combattu avec les troupes françaises opérant dans le Milanais et qui ne tarda pas à acquérir non loin de Parme le comté de Montechiarugolo, où elle résida dès lors presque toujours. Elle eut en 1500 une fille nommée Paola, en 1506 une autre fille appelée Orsina, en 1510 ou en 1511 un fils du nom de Paolo. Pendant les absences du comte, elle gouverna son fief sans cesser de montrer une prudence virile. A la mort de Francesco Torelli (6 septembre 1518),



DAMISELLA TRIVULZIA, ÉPOUSE DE FRANCESCO TORELLI

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

elle devint tutrice de Paolo, qu'elle associa en 1526 à la gestion des affaires sous la direction d'un curateur spécial, après avoir augmenté son patrimoine en achetant une partie du comté de Guastalla. Près du château de Montechiarugolo, son mari avait fait construire une église et un couvent, qu'il destinait aux frères Mineurs de l'Observance : Damisella obtint de Léon X l'autorisation de les y installer. Ce couvent fut appelé d'abord *Convento di S.-Niccolò da Tolentino*, puis *Convento delle Grazie*. C'est en 1527 ou 1528 que mourut la veuve de Francesco Torelli.

Son portrait répond bien à tout ce que l'on sait sur son compte. Le profil, tourné à gauche, est noble et pur; ici la douceur et la simplicité s'unissent à l'intelligence. En même temps, la richesse

1. C'est en 1499 que le maréchal Trivulzi, à la tête de l'armée de Louis XII, entra dans la ville de Milan.

du costume et l'élégant arrangement des cheveux indiquent le rang que la Damisella occupait dans la société milanaise. De longs bandeaux encadrent le front, tandis que des boucles frisantes retombent le long des joues et qu'une natte épaisse est gracieusement disposée au sommet de la tête. Une ferronnière ornée de perles complète la parure. A droite, un écusson est suspendu à une branche d'arbre. A gauche, sur un pupitre, est ouvert un livre que lit la jeune fille¹, et une étoile, celle de l'inspiration, envoie ses rayons vers cette créature privilégiée. Si ce portrait, nous dit Fra Jacopo, ne rend pas le sourire des lèvres, l'animation du regard, la vivacité du teint et l'enjouement du visage, il reproduit du moins les traits avec exactitude. Ce n'est pas un petit mérite. Fra Jacopo, malheureusement, ne nous révèle pas le nom de l'auteur. C'était à coup sûr un artiste milanais, formé à l'école de Léonard de Vinci, car, en regardant le portrait de la Damisella, on ne peut s'empêcher de songer à celui de Blanche Marie Sforza, fille de Galeas Marie et femme de l'empereur Maximilien, qui fut exécuté par le chef de l'école lombarde et qui figure à l'Ambrosienne sous le nom de Béatrix d'Este. M. Piot va même jusqu'à croire que la gravure insérée dans l'ouvrage de Foresti a été faite d'après une peinture ou un dessin de Léonard lui-même.

Nous ne quitterons pas le livre des *Femmes illustres* sans accorder un regard à la *marque de l'imprimeur* qui se trouve à la fin. Dans un cercle, sur le bord duquel on lit : *Deo gloria in excelsis*, on voit les initiales de Lorenzo Rossi (^{L R}_v) au pied d'une longue croix à deux bras qui passe à travers une couronne soutenue par deux petits anges. La tête du Père Éternel et le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe occupent les angles supérieurs de la planche, dont le fond est noir.

VII

Un livre non moins précieux que celui de Foresti, mais précieux à un point de vue différent, est celui des Épîtres de saint Jérôme traduites en italien (*Vita epistole de sancto Hieronymo vulgare*²). Il parut la même année (12 octobre 1497) et fut aussi imprimé par Lorenzo Rossi di Valenza. Ce ne sont pas des portraits, soit imagi-

1. Elle avait environ quatorze ans lorsque parut le livre de Fra Filippo Foresti (1497).

2. Bibl. Nat. Rés. Inventaire C. 461 et 459, in-fol. — L'un des deux exemplaires que possède la Bibliothèque de Ferrare est enluminé, non sans quelque habileté.

naires, soit exécutés d'après nature ou d'après des peintures, que l'on y trouve, mais de petites compositions très variées, des scènes agencées avec beaucoup d'imagination et de goût.

Le livre dont nous nous occupons se compose de trois parties distinctes. La première est consacrée à la vie de saint Jérôme; elle comprend trois feuillets non numérotés¹, sur lesquels sont répartis dix-sept petits sujets. La seconde contient les lettres du saint, avec



NAISSANCE DE SAINT JÉRÔME.

(Gravure tirée des « Epistles de saint Jérôme ». — Ferrare, 1497.)

cent vingt-deux planches. Dans la troisième, quarante et une gravures servent de commentaires aux prescriptions que doivent observer les religieuses, prescriptions extraites des écrits de saint Jérôme par Fra Matheo de Ferrare qui les fait suivre de touchantes paroles : « Cette règle, dit-il, a été mise en langue vulgaire par moi, frère Matheo de Ferrare, pauvre Jésuate. Pieux lecteurs, je vous conjure de prier Dieu pour moi, vivant ou mort. Si vous trouvez quelque chose à reprendre, examinez avec soin et corrigez. »

Nous revoyons ici les deux grands encadrements de page que nous avons admirés dans l'ouvrage de Fra Filippo Foresti².

1. Les feuillets numérotés sont au nombre de 270.

2. P. 23.

Celui où se trouvent deux cavaliers ainsi que des enfants occupés à faire de la musique et sur lequel on lit la date de 1493 est répété trois fois. — On le rencontre d'abord au second feuillet, en tête de la biographie de saint Jérôme, et, comme dans le *Livre des femmes illustres*, la figure du Père éternel y orne le fronton semi-circulaire. A l'intérieur de l'encadrement est représentée la *Naissance de saint Jérôme*, pièce charmante au double point de vue de la composition et de l'exécution, qui fait penser à la *Naissance de la Vierge* peinte par Andrea del Sarto dans le cloître de l'Annunziata, à Florence. La mère du saint est assise sur son lit vers lequel s'avance une servante tenant une assiette et une cuiller. Au premier plan, à gauche, deux femmes sont en train de laver l'enfant, pendant qu'à droite une autre l'embaillotte. A travers une baie cintrée se montre dans la campagne le lion qui sera le fidèle compagnon de saint Jérôme et qui déjà semble l'attendre. — Au second feuillet des Épitres, le même encadrement réapparaît. Seulement, le Père éternel est remplacé dans le fronton par ces mots : *Divo. Hieronym. dic.* Au-dessous de la corniche, deux sujets séparés par une colonnette attirent l'attention, sans charmer autant les yeux que la *Naissance de saint Jérôme*. A gauche, l'illustre Père de l'Église, coiffé du chapeau de cardinal, écrit une lettre, en présence d'un moine assis et d'un soldat debout, armé d'une lance. A droite, un jeune messager, à genoux devant le pape saint Damase qu'assistent deux cardinaux dont on aperçoit les têtes derrière le trône pontifical, lui présente la lettre par laquelle saint Jérôme sollicite la confirmation de sa doctrine sur la Trinité et l'Incarnation. Le dessin primitif a dû être altéré par le tailleur en bois.

GUSTAVE GRUYER.

(*La suite prochainement.*)



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



es splendeurs de l'Exposition de l'art ancien ne seront plus quand paraîtront ces lignes, non sans laisser dans le souvenir des amateurs de Belgique — et de partout — un durable souvenir. M. Darcel en a parlé aux lecteurs de la *Gazette* et je n'ai garde, cela va de soi, d'aborder à nouveau une matière si dignement traitée déjà.

Si, par essence, pareils ensembles sont indéniablement extensibles, bien certainement la Belgique n'a vu précédemment, ni ne reverra sans doute de bientôt, rien d'aussi complet. Qu'il y eut pour certaines branches et certaines époques, la

Renaissance surtout, parcimonieusement représentée dans les collections belges, des lacunes fâcheuses, c'est de toute évidence. Par contre, les produits de l'art du métal, surtout pour la période antérieure au xvi^e siècle, étaient représentés d'une manière exceptionnelle. A peu d'exceptions près, ce qu'il y a de précieux dans les églises du pays s'est trouvé réuni à Bruxelles pendant ces quelques mois. L'heureux groupement des matériaux contribuait beaucoup encore à grandir l'intérêt d'un ensemble auquel, il serait injuste de l'omettre, l'étranger, et la France en première ligne, a contribué pour une part considérable.

Avant de quitter le sujet, qu'on me permette de signaler un petit lot d'objets, de médiocre valeur artistique, il est vrai, mais dont l'origine est assez curieuse pour mériter une mention spéciale. On n'y faisait guère attention, par le motif très naturel que dans une exposition où les belles choses abondent, c'est à elles que va tout naturellement l'attention du visiteur.

A-t-on songé à voir dans une vitrine une palette, six manches de pinceaux et un appui-main, en or, s'il vous plaît? Ceux-là seuls qui se donnent le plaisir de visiter les expositions, le catalogue à la main, auront appris que le peintre qui se donnait le luxe d'un semblable matériel n'était autre qu'un religieux, le célèbre peintre de fleurs Daniel Seghers. Le livret explicatif de l'Exposition de Bruxelles ajoute que

ces objets furent donnés au jésuite en question par Amélie de Solms, la veuve de Frédéric-Henri de Nassau, en reconnaissance d'un tableau de fleurs peint à sa prière.

La palette porte en effet les armoiries de Solms et l'appui-main une inscription fort jolie : *Danieli Seghers florum pictori et pictorum flori fragilem vitæ splendorem, et huic supervicturam penicilli immortalis gloriam, Amalia de Solms Princeps Auriaca vidua hoc auro significatam voluit et hoc lauro*, c'est-à-dire : « A Daniel Seghers, peintre de fleurs et la fleur des peintres, Amélie de Solms, veuve du prince d'Orange, a voulu, par cet or et ces lauriers, symboliser le périssable éclat de la vie et la gloire de l'immortel pinceau qui lui survivra. »

Il avait été fait mention, à diverses reprises, de ces objets dont le peintre jésuite annonçait lui-même la réception, dans une lettre écrite à son neveu, sous la date du 24 février 1652. « Pour mes peines, dit-il, on me donne un bâton et en échange de mes politesses je reçois des coups ! » Il est vrai que Constantin Huyghens accompagnait le présent d'une lettre où il disait : « Il faut avouer que les coups que donne pareil bâton sont aisés à souffrir : oui, plus lourd est le bâton, plus douces en sont les caresses ! »

Le cadeau princier semble avoir fait un certain bruit en son temps, car Seghers, qui précédemment avait fait hommage de plusieurs tableaux à Frédéric-Henri, fit preuve d'une égale obligeance vis-à-vis de sa veuve. De là l'échange d'amabilités assez remarquable entre ces princes hérétiques et un peintre dont les tableaux n'étaient pas à vendre. Frédéric-Henri avait même offert à Seghers un dizain dont les grains d'or massif sont en forme d'oranges. On l'a vu également à l'Exposition. Je dirai, pour en finir, que le P. Kieckens, qui a fait paraître il y a une couple d'années une petite monographie d'un des rares peintres sortis de son ordre, émet des doutes sur l'authenticité de l'appui-main actuel, par la raison qu'il paraît résulter d'une note recueillie par l'auteur que tandis que la maison professe d'Anvers réalisait, en 1724, les cadeaux reçus par Seghers pour en faire servir le produit à payer les frais de restauration de l'église, détruite en grande partie par la foudre six années auparavant, l'or de l'appui-main aurait servi à dorner le fond du maître-autel. Quoi qu'il en soit, le rapprochement fortuit des possibles attributs de Seghers et de l'imposante rapière de Rubens¹, également exposée ici, caractérisant si bien les deux individualités, qui par leur complexion représentent en quelque sorte les pôles extrêmes de l'art anversois au XVII^e siècle, m'a paru un petit fait digne d'être recueilli.

Notre Musée des antiquités n'a pas laissé échapper l'occasion de s'approprier quelques objets parmi ceux qu'il pouvait acquérir à l'Exposition, et ses choix méritent qu'on le félicite. La pièce capitale de ces acquisitions est le grand chandelier pascal de l'abbaye de Postel, datant du XII^e siècle. On m'a cité encore un beau reliquaire de cristal de roche avec filigranes, de l'église d'Ittre, datant du XIII^e siècle, enfin deux chandeliers d'autel d'un beau travail, du XVII^e siècle.

Le Musée a eu un autre avantage, celui d'expérimenter les locaux qui sont destinés à devenir les siens et dont, incontestablement, il pourra tirer un excellent parti. Les organisateurs de l'Exposition avaient même pu former, à côté de la galerie principale, un certain nombre de salons, meublés et décorés, chacun, assez préci-

1. Gravée dans la *Gazette*, t. XXII, 2^e période, p. 333.

sément dans le style d'une époque, pour créer un précédent qui ne sera pas sans offrir au Musée l'inconvénient d'une réminiscence. Il faudra forcément que le transfert coïncide avec un arrangement tout nouveau des éléments si nombreux, et toujours disparates, d'un pareil ensemble. Sans atteindre l'idéal presque réalisé au Musée National de Munich, on peut du moins s'y acheminer petit à petit. L'essentiel est que le local y prête. On doit le reconnaître, et quelque objection que l'on fasse au sujet du local projeté, surtout en ce qui concerne la difficulté de son abord et son isolement, l'installation actuelle du Musée d'antiquités et d'armures ne pouvait être que temporaire. La porte de Hal, vénérable reste de notre ancienne enceinte, était vouée à une démolition inévitable, quand on songea d'abord à y réunir les antiquités qui, peu à peu, en ont fait l'ensemble actuel, enrichi successivement par des dons et des achats. Ce local répond si peu à sa destination, malgré les travaux d'appropriation qui y ont été faits il y a quelques années, sous la direction de l'architecte Beyaert, qu'il a fallu remiser une partie des collections dans des maisons absolument indépendantes, chose qui, évidemment, n'est pas faite pour se prolonger.

La mort récente du conservateur, M. Théodore Juste, contribuera pour sa part, aussi, à l'inauguration d'un nouvel ordre de choses. Historien de valeur, le défunt avait été appelé au poste dont il s'agit, un peu à titre honorifique. Sa nomination excita, dans le principe, une assez vive surprise, d'autant qu'il succédait à un érudit fort sérieux, M. Schayes, auteur d'une histoire de l'architecture en Belgique et d'autres études archéologiques d'une science incontestée. Schayes fit paraître un premier catalogue que celui de son successeur ne réussit pas à faire oublier. Depuis, on a catalogué certaines parties de la collection, grâce au concours d'amateurs d'une compétence spéciale, mais étrangers à l'établissement, système qui ne fait que mieux ressortir la nécessité de donner aux diverses sections une importance définitive en plaçant à leur tête, autant que faire se peut, des hommes voués à l'étude approfondie des branches, actuellement si nombreuses, de la curiosité. On assure que l'administration supérieure ne serait pas éloignée d'entrer dans cette voie et de laisser, tout au moins provisoirement, la direction sans titulaire. Le système est fait pour surprendre un peu, car le mieux serait évidemment de nommer d'abord un directeur qui, ensuite, ferait ses propositions. En Belgique, toutefois, il n'a absolument rien d'insolite, nos Musées de peinture n'ayant jamais eu de conservateurs. Ils sont administrés et dirigés par des commissions qui décident des achats et exercent leurs fonctions à titre gratuit, ou à peu près.

A l'époque où le Musée de peinture de Bruxelles s'installa dans le local qu'il occupe aujourd'hui, l'on ne tarda pas à constater qu'il devenait essentiel de combiner pour les salles nouvellement appropriées une décoration qui s'harmonisât avec les puissantes tonalités des œuvres anciennes. On s'occupa actuellement de ce travail qui se fait sous la direction d'un décorateur expérimenté, M. Cardon. Il s'agit surtout d'atténuer la trop puissante réverbération des clartés de la salle du milieu, sur laquelle s'ouvrent les galeries de l'État. On n'arrivera peut-être pas d'abord au résultat désiré. Incontestablement, l'architecture du local s'accorde parfaitement de la blancheur actuelle des matériaux. En attendant, il y aura toujours un progrès eu égard à la destination actuelle de l'édifice.

Une galerie que j'hésite à qualifier de nouvelle, car les éléments en sont, pour la plupart, anciens, va s'ouvrir prochainement au rez-de-chaussée du Musée de peinture. Cette galerie, supprimée depuis une dizaine d'années faute de place, renferme un ensemble d'œuvres dont l'importance est moindre au point de vue de l'art qu'à celui de l'histoire. De là son nom de Galerie historique. On lui avait assigné, jadis, une série de petites salles, situées sous les combles, on pouvait dire les plombs de l'Ancienne Cour. Elle dispose actuellement de deux belles salles, éclairées de côté, et si les chefs d'œuvre y font absolument défaut, on y trouvera des renseignements extrêmement précieux pour l'étude du passé de notre histoire, surtout en ce qui concerne les portraits de personnages qui s'y rattachent. Les souverains qui à diverses époques ont régné sur la Belgique, leurs lieutenants-gouverneurs, des hommes de guerre, des prélates, des savants, des artistes ont là des esquisses médiocres, mais au moins authentiques, chose précieuse pour les historiens. Il y a ensuite une très nombreuse série de toiles représentant des vues ou des événements, également des scènes de mœurs, sources d'information que seules des œuvres de cette espèce nous procurent, ce qui, encore une fois, permet de faire bon marché de leur état de conservation, parfois de leur secondaire valeur artistique. Il s'en faut, du reste, que toutes ces peintures soient dénuées de mérite; plus d'une pourrait figurer au Musée ancien ou au Musée moderne, sans trop d'indignité, sans compter, au surplus, que tous les peintres dont le nom est venu jusqu'à nous n'étaient pas des maîtres. Déjà, du reste, le Musée a repris, avec avantage, plus d'une œuvre qui, jadis, faisait partie de la Galerie historique : le portrait de Goltzius par Antonio Moro, les portraits des filles de Charles-Quint, de Coello, sont du nombre : on les juge très dignes de leur place actuelle.

Vous comprenez qu'il ne s'agisse que secondairement d'attributions dans un milieu pareil à celui-ci. On s'intéresse pourtant à certaines œuvres égarées dans cet ensemble comme, par exemple, à un *Siège de Tunis* de J.-C. Vermeyen et à une *Bataille de Pavie*, du même et dont l'attribution pourrait fort bien être correcte. Or, Vermeyen, l'homme à la longue barbe, est un maître rare et dont les Musées ne semblent pas avoir recueilli de productions. Le portrait d'Otto Venius, par sa fille Gertrude, mérite également une mention, à cause de sa parfaite authenticité, qui, j'ai hâte de l'ajouter, ne lui donne pas une haute valeur artistique. Le Musée contient, dans sa série plus moderne, quelques documents curieux. Deux jolis portraits de L. Boilly, grisailles datées de 1810 et de 1811 et reproduisant les traits des peintres Ommeganck et Van Dael. Il y a un intéressant dessin, lavé à l'encre de Chine, de l'*Entrée à Bruxelles de Napoléon et de Marie-Louise*, par J. Leroy; un portrait de l'auteur de la *Brabançonne*, sur lequel est tracé de la main même du compositeur, la musique de l'air national.

Une réunion de cette nature n'est donc pas un pur et simple *refugium peccatorum*. Il permettra, au contraire, d'accueillir plus d'une proposition que le seul souci de l'art devrait, comme de juste, faire repousser et pourra, un jour, à peu de frais, devenir une annexe historique de très réelle valeur.

L'arrangement de la présente galerie est, du reste, fort agréable.

Les acquisitions récentes du Musée de peinture sont relativement peu nombreuses. Dans l'espèce, il est vrai, le nombre est peu de chose; c'est la qualité qu'il faut voir d'abord. Or, c'est une page absolument grandiose que cet immense Van Utrecht, avec figures de Jordaens, qui est venu enrichir notre galerie nationale.

nale. La partie essentielle de cette œuvre se compose d'un enfassement de victuailles de toute sorte : légumes, fruits, gibier, dont la représentation semble naître comme par enchantement sous le pinceau de l'habile praticien.

Tout cela s'enlève de la toile avec une puissance suffisante pour n'avoir rien à redouter du voisinage des trois figures de Jordaens de la plus puissante facture. Elles sont groupées dans le coin à gauche : un vieux pêcheur qui déverse à l'avant-plan sa pleine charge de gros poissons ; une femme, sorte de bacchante, à tête rieuse ; enfin un homme, dont la présence est moins motivée. Un vrai tableau de musée qui peut nous consoler un peu de la perte du beau Van Utrecht, acquis par le prince Charles d'Arenberg à la vente Dubus de Gisignies. Je ne dirai pas que la peinture soit d'une délicatesse pareille ; on peut l'envisager néanmoins comme un des bons morceaux de son auteur.

Ce qu'il y a de curieux ici, c'est la signature : A. v. H. 1637. Il est certain que les trois lettres n'ont absolument rien qui prête à l'ambiguïté. L'H semble très bien formé. Il ne peut, en aucune sorte, et de si près qu'on y regarde, passer pour un U déformé. Qu'est-ce alors que cet assemblage de lettres, en présence d'une création qui indique aussi clairement ses deux auteurs ? Jordaens y apparaît aussi précisément que Van Utrecht. On cherche en vain la solution du problème, car il n'y a point dans la série des maîtres du temps, portés sur la liste des affiliés à la gilde d'Anvers, aucun maître à qui rapporter les susdites initiales. Faut-il croire à la maladresse de quelque retoucheur, transformant un V (U) en H ? On ne voit nulle trace de pareil méfait. Le problème, vous le voyez, est d'une solution difficile.

Le Musée de Bruxelles n'avait point de Van Utrecht : aujourd'hui il en a deux. Le second est une guirlande de fleurs, portant en entier le nom du peintre. Il est pourtant d'une qualité ordinaire et n'était pas fait pour sauver son auteur de l'oubli, s'il n'avait heureusement à son actif des pages plus brillantes.

A citer aussi parmi les acquisitions récentes, un joli intérieur d'église, de Henri Steenwyck, signé et daté de 1645. Il s'agit évidemment ici, de Steenwyck le jeune, celui que l'histoire donne pour maître à Pierre Neefs. La netteté de l'œuvre actuelle est faite pour confirmer entièrement une tradition qui ne repose, comme vous savez, sur aucun fait positif.

Le Musée d'Anvers vient d'être mis en possession d'un tableau assez curieux, qui lui a été légué par un amateur anversois sous le nom de Breughel. Qu'il s'agisse de Pierre, le vieux, ou de quelqu'un de ses nombreux descendants, l'attribution est également fantaisiste. Je doute, au surplus, que personne l'accepte quand le tableau sera exposé. La peinture est d'ailleurs curieuse, large de facture, ce qui s'explique surtout par les dimensions des personnages qui ont de cinquante à soixante centimètres de haut. Harmonie chaude et beaucoup de désinvolture dans l'exécution. Le sujet représenté, qui serait le *Payement de la dîme* au gré du donateur, n'est pas exactement interprété. Il s'agit de la boutique d'un procureur, enfoui dans ses paperasses et ses sacs à procès et assailli par une masse de clients, surtout de campagnards, accourus là pour acheter la bienveillance du magistrat par des dons plus ou moins généreux : volailles, fruits, etc.

En réalité, le point de départ de cette création — et c'est ici son côté le plus curieux, — est l'estampe bien connue d'Abraham Bosse, intitulée la *Boutique du*

procureur. Il faut croire que cette composition obtint une grande faveur, car on en rencontre des copies, si non toujours absolues, du moins très évidentes, dans quantité de collections.

Le Musée de Bruxelles, dans la galerie historique dont il est question plus haut, possède une reproduction, de qualité secondaire, mais textuelle, du nouveau tableau d'Anvers. J'ai constaté que sur ce dernier l'almanach fixé au mur, derrière le procureur, est en langue française. Au surplus, voici qui prouve le peu de scrupule des artistes à mettre au pillage le bien d'autrui. On peut voir dans la célèbre galerie Steengracht, à la Haye, un Van Delen de tout premier ordre, qui n'est cette fois, que la copie textuelle de l'estampe d'Abraham Bosse, avec la simple adjonction de deux enfants au premier plan. Ce tableau, excellent pour son auteur, est daté de 1642 et le plagiaire y pousse le cynisme au point de sculpter magnifiquement son nom tout entier, en guise de signature, dans le fronton d'une porte. *Habemus confitentem reum.*

Il n'en est malheureusement pas de même de l'auteur du tableau d'Anvers. Mais nous pouvons du moins affirmer que Breughel est innocent du méfait.

Malines a voulu organiser cet été, à l'occasion de ses fêtes, une Exposition d'art ancien qu'elle avait bien le droit de rêver, car peu de villes flamandes ont un passé plus intéressant en matière d'industrie. Ses cuirs, ses dentelles, ses cuivres repoussés, ses armes et ses armures ont eu jadis une célébrité de bon aloi. Avec cela, il y a eu à Malines d'excellents peintres, des statuaires de premier ordre, à commencer par Colin, l'auteur du monument de Maximilien d'Autriche à Innspruck, Lucas Fayd'herbe et d'autres. Vredeman de Vries y a fait ses débuts et Marguerite d'Autriche, « Margot la gente damoiselle », y avait sa cour. On pouvait donc s'attendre à voir sortir de maint recouin des restes d'anciennes industries locales et des œuvres d'art sérieuses. L'attente a été en grande partie déçue.

Le fait est que la coïncidence de l'exposition de Bruxelles avait énormément appauvri le fonds disponible. L'exposition n'a cependant pas manqué d'intérêt, grâce surtout aux nombreux documents que la ville y avait envoyés et dans le nombre desquels il y avait quelques estampes curieuses. Les dentelles y étaient fort clairsemées et c'est regrettable, attendu que les échantillons appartenant à la ville et qui ont figuré à l'Exposition étaient superbes. Par malheur, l'industrie de la dentelle n'existe plus que nominalement à Malines.

Malines a aujourd'hui, en Belgique, la spécialité des meubles sculptés dans le goût (le mot semble un peu déplacé), de Vredeman de Vries. — On recherche assez ces imitations de l'ancien qui ont l'avantage du prix modéré. En revanche, les modèles sont d'un style médiocre et c'est d'autant plus regrettable que l'industrie en question, appuyée sur des principes plus réellement artistiques, serait évidemment d'un très bon rapport dans une ville où la main-d'œuvre est à bas prix et où les sculpteurs sont très nombreux.

La partie la plus intéressante de l'Exposition malinoise a été la peinture. Il y avait un ensemble de portraits de doyens de la gilde des hallebardiers, datant du commencement du XVII^e siècle et qui, malheureusement anonymes, étaient faits pour donner une excellente idée de l'École Malinoise de ce temps-là. Involontairement on se souvient que Frans Hals était de souche malinoise et l'on se demande si l'influence natale a été complètement étrangère à son éducation.

Le Musée s'était dessaisi de trois grandes toiles fort endommagées, par malheur, et représentant des séances du Conseil de Malines au xvi^e siècle. L'une, datée de 1561, est la seule partie originale d'un ensemble existant aujourd'hui à Vienne et dont la ville de Malines a été dépouillée il y a fort longtemps déjà, probablement à l'époque où l'archiduc Mathias emporta à Prague le *Saint Luc* de Mabuse, qui y est resté, nonobstant toutes les démarches de la municipalité pour obtenir sa restitution.

Une petite Exposition d'art ancien, organisée à Charleroi à l'occasion du Congrès de la fédération des Sociétés d'histoire et d'archéologie, tirait son intérêt principal des antiquités franques trouvées dans la contrée.

Le Congrès avait attiré un nombre très considérable d'adhérents et les discussions y ont offert de l'intérêt pour certaines questions. Le Congrès de Bruges de l'an dernier avait légué à celui de Charleroi, entre autres questions à résoudre, celle de la polychromie des églises. Elle a donné lieu à une nouvelle et longue discussion. Si l'assemblée s'est trouvée à peu près unanime pour demander la restauration des anciennes peintures, elle s'est trouvée plus divisée pour en recommander de nouvelles, dans les édifices anciens, naturellement.

Des voix autorisées, celle de M. de Marsy notamment, se sont élevées pour recommander la prudence en cette manière délicate. Le fait est, que toute la science du monde ne suffit pas à faire, d'un habile décorateur et un savant archéologue, un peintre assez distingué pour que l'on soit en droit de s'attendre à ce qu'un édifice grandiose reçoive forcément, sous sa main, un embellissement par le fait de peintures qui, pour être d'un archaïsme parfait, peuvent très bien défigurer un monument.

En Belgique, d'ailleurs, outre que de certaines églises gothiques, — et des plus importantes — Sainte-Waudru, à Mons, actuellement en voie de restauration est de ce nombre — ne révèlent aucune trace de peinture, beaucoup ont été considérablement transformées, défigurées, disent les intransigeants, par l'adjonction d'autels et de jubés d'un style relativement moderne, émanant d'artistes de grande valeur, et dont le caractère s'adapterait fort mal à une polychromie conçue dans le style primitif du monument. Si le Congrès a contribué à mettre en évidence cette manière de voir, il comptait, en revanche, des partisans nombreux de l'autre système. Un vœu émis en section, recommandant une prudente réserve, vis-à-vis des édifices où une polychromie d'ensemble risquerait de porter atteinte au caractère solennel de la conception architecturale, n'a pas été ratifié par l'assemblée générale qui, sans se prononcer sur le fond, a renvoyé, une fois encore, les parties à se pourvoir devant un nouveau congrès.

Aux yeux de beaucoup de membres le mieux serait de restreindre la polychromie aux conceptions architecturales dont l'auteur est à même de préciser la décoration. Dans le doute, abstiens-toi. N'est-ce pas, en effet, ce que la sagesse paraît dicter en une matière de cette gravité ?

Le dernier fascicule du *Bulletin-Rubens* nous apporte un ensemble d'informations de quelque importance sur divers artistes du xvii^e siècle. M. Bertolotti, conservateur des archives de l'État, à Mantoue, communique le fruit de quelques nouvelles recherches sur le séjour de Rubens en Italie. Le nom du maître apparaît,

à diverses reprises, au cours d'une instruction judiciaire, ouverte en 1631, à propos d'un vol de piergeries commis, en Portugal, par un Sicilien du nom de Jabbritio di Valguarnera. Cet homme avait, paraît-il, guéri Rubens de la goutte; il était grand amateur d'objets d'art. Lié aussi avec le Poussin, que l'on voit intervenir comme témoin, il avait acquis de ce dernier, un *Printemps* et l'*Arche enlevée par les Philistins*, pour 200 écus.

On fit comparaître encore le Valentin dont, pour la première fois, le greffier nous signale le nom de famille. Baglione, qui avait connu le peintre français, l'appelle simplement *Valentino*. — Plus tard on lui donne le prénom de Moïse. — Or, il résulte du document judiciaire exhumé par M. Bertolotti, que Valentin était un simple prénom et que le nom de famille du peintre était « Bologne ». Descendait-il du sculpteur de ce nom ? Je l'ignore. Valentin avait peint également pour Valguarnera, notamment un tableau, une *Zingara*, une bohémienne, donc, payée cent écus. Notez que le Sicilien avait tout bonnement dépouillé le muletier chargé de piergeries. Comme conclusion, j'ajouterai que ce singulier amateur mourut en prison le 2 janvier 1632. On ne dit pas ce que devinrent ses tableaux.

HENRI HYMANS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

J. ROTHSCHILD, Editeur, 13, rue des Saints-Pères, à Paris.

Mise en vente le 5 novembre

LES BORGIA

CÉSAR BORGIA

SA VIE, SA CAPTIVITÉ, SA MORT

D'après de nouveaux documents des dépôts
DES ROMAGNES, DE SIMANCAS, ET DES NAVARRES

Par Charles YRIARTE

Deux volumes imprimés avec luxe sur papier teinté, grand in-8°, ornés de Portraits, Médailles, Monuments, Ecussons, Autographes et Cartes.

Prix de l'ouvrage complet. 20 fr.

Vingt-cinq exemplaires de la publication ont été tirés sur papier de Hollande. — Prix : 40 fr.

Le nouvel ouvrage de l'auteur de *Florence*, de *Venise*, de *Rimini* et du *Patricien* comblera une lacune dans l'histoire de l'Italie au xvi^e siècle. Malgré le sanglant prestige du nom des Borgia, on n'a jamais su les destinées du terrible fils du pape Alexandre VI et de la Vanozza. M. Yriarte retrace dans une série de tableaux saisissants l'histoire des Borgia, la vie et la mort d'Alexandre VI, les meurtres, les saccages de villes, les convulsions de César ; en un mot, sa jeunesse, ses guerres, sa captivité, sa fuite et sa mort.

Pour paraître le 15 novembre

HONORÉ FRAGONARD

SA VIE, SON TEMPS, SON ŒUVRE

Par le Baron Roger PORTALIS

Ouvrage de luxe, petit in-folio, avec nombreuses gravures dans le texte et 105 eaux-fortes, planches sur cuivre, planches hors texte tirées en noir, bistre, sépia et sanguine, gravées par Champollion, Lalauze, Courtry, Jasinski, Monziès, Wallet, etc.

L'ouvrage est imprimé à mille exemplaires, tous numérotés pour la vente ; les demandes sont inscrites dans l'ordre de leur réception.

Après épuisement de cette édition, il ne sera pas réimprimé.

Le tirage est ainsi reparti :

Quatre exemplaires sur parchemin avec quatre suites (dont trois avant la lettre) des eaux-fortes et planches sur cuivres et planches extra. — Prix : 1.000 fr.

Vingt exemplaires sur japon des fabriques impériales avec trois suites (dont deux avant la lettre) des eaux-fortes et planches sur cuivre. — Prix : 200 fr.

Cent exemplaires sur velin à la forme fabriqué spécialement pour l'ouvrage et portant la marque *Fragonard*, avec deux suites (dont une avant la lettre) des eaux-fortes et planches sur cuivre. — Prix 100 fr.

Huit cent soixante-seize ex. sur simili japon, fabriqué spécialement pour la publication en deux forces, dont l'une pour le texte, l'autre pour les planches. — Prix : 6 fr. — Relié : 75 fr.

M. le baron Roger Portalis, qui s'est déjà occupé des dessinateurs et des graveurs du xvii^e siècle, a réuni depuis plusieurs années tout ce qui concerne Fragonard, maître aussi élégant que spirituel, le peintre le plus raffiné et le plus gai du temps de M^{me} Du Barry et de la reine Marie-Antoinette.

Nos meilleurs aquarellistes ont reproduit les tableaux et les dessins des musées publics et privés en France et à l'étranger, du Louvre, de la Bibliothèque nationale, et des collections privées de M^{me} la vicomtesse de Courval, M^{me} la baronne de Rubie, M^{me} Édouard André, M^{me} Charcot ; MM. le baron Edmond de Rothschild, E. Marcille, Alexandre Dumas, Grout, Josse, le comte de Pinety, H. Béraldi, de Lauverjat, Barrat, Beurdeley, Courtin, Decloux, J. Doucet, Michel Heine et Malvillan, etc....

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE

THÉOPHILE BELIN

29, QUAI VOLTAIRE, A PARIS, 29

N. B. — Tous les mois nous publions un Catalogue de Livres anciens et Modernes, sur Beaux-Arts, les Voyages, la Littérature et l'Histoire, Curiosités bibliographiques, en faire la demande pour le recevoir franco.

Du Sommerard. Les Arts au Moyen-Age, en ce qui concerne principalement le *Palais Romain de Paris*, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel. Splendide ouvrage composé de 510 *planches in-f°*, noires et coloriées, et 5 vol. *in-8°* pour le texte. 600 "

Cette superbe publication donne les plus beaux spécimens d'objets de l'époque du Moyen-Age; elle a été publiée par les soins du gouvernement, sous la direction de l'auteur, en 1846.

Monuments religieux, 60 pl. — Monuments civils, 40 pl. — Mobiliers civils et religieux, 40 pl. — Sculptures, groupes, figures, monuments en pierre, marbre, bois, statues, bas-reliefs, 40 pl. — Peinture, tableaux, volets de diptyques et de triptyques, portraits, dessins, 40 pl. — Miniatures, manuscrits, dessins, 60 pl. — Tapisseries, étoffes, ornements d'église, costumes, vitraux, faïences, mosaïques, 40 pl. — Emaux, autels d'or, 40 pl. — Armes, armures, fers, orfèvrerie, objets usuels, 40 pl.

Niel. Portraits de personnages français les plus illustres du XVI^e siècle, reproduits en fac-simile sur les originaux dessinés aux crayons de couleur par divers artistes contemporains, recueil publié avec notices. Paris 1848-1856, 2 tom. en un vol. *in-f°*, papier de Hollande, titres rouges et noirs, dem.-rel., dos et coins de mar. bleu, tr. sup. dorée, non rog. 220 " 38 portraits en couleurs. Bel exempl.

Jubinal. Les anciennes tapisseries historiques ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre, qui nous sont restés du Moyen-Age, à partir du XI^e siècle jusqu'au XV^e siècle. Paris, 1838-39, 2 vol. *in-f°*. oblong, demi-maroq. rouge avec coins, tête d. n., r. 850 "

Ouvrage rare orné de 123 planches finement coloriées, montées sur onglets.

Jubinal (Achille). La Armeria real de Madrid ou collection des principales pièces de la galerie d'armes aciennes de Madrid, dessins de C. Sensi. Paris, 1839, 3 vol. *in-f°*. demi-maroq. rouge avec coins, tête dorée, non rog. (planches montées sur onglets). 180 "

127 planches en couleurs. Ouvrage très rare.

Le même, carton demi-toile, avec coins, non rog. 165 "

Galerie Choiseul. Recueil d'estampes, gravées d'après les tableaux de Mgr le duc de Choiseul, par les soins du sieur Basan. Collection de 123 estampes. Paris 1771, pet. *in-f°*, cart. n. rog.

Deuxième tirage. Belles épreuves. Avec les prix d'adjudication pour chaque tableau.

Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la com-

posent avec un texte par l'abbé de Fontenai. Paris, Couché, 1786-1808, 3 vol. *in-f°*. dem. bas-rouge, plats, pap. fil. 550 " 355 pl. gravées. Bel exemplaire.

Galerie Durand-Ruel. Recueil d'estampes, gravées à l'eau-forte. Préface par Armand Silvestre. Paris, Durand-Ruel, 1873, 6 vol. *in-4*, de m. mar, gren., dos ornés, tête dor., n. rog. 200 " 300 pl. montées sur onglets.

Galerie électorale de Dusseldorf, ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux. Basle, Ch. de Méchel, 1778, 2 vol. *in-4*, demi-veau rose, plats papier. 100 "

30 pl. contenant 305 petites estampes gravées d'après ces mêmes tableaux par Chrétien de Méchel.

Cet ouvrage est d'autant plus intéressant que la Galerie Dusseldorf a été détruite dans un incendie.

Galerie Poullain. Tableaux du cabinet de M. Poullain. Paris, s. d., pet. *in-f°*, cart., n. r. 120 "

Très beau recueil contenant 120 estampes très bien gravées, avec le texte explicatif. 2^e tirage.

Galerie de Dresden. Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie de Dresden, avec une description en italien et en français. Dresden, 1753-1757, 2 part. en 2 vol. gr. *in-f°*, demi-veau. 500 "

Recueil contenant 104 pièces dont le portrait en pied d'Auguste II, roi de Pologne et électeur de Saxe, gravé par Balechon d'après H. Rigaud. Belles épreuves.

Galerie de Florence. Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dessiné sous la direction de Lacombe et Masquelier, avec les explications par Mongez l'aîné, etc. Paris, 1789-1804, 4 tomes en 2 vol. gr. *in-f°*, demi-veau, olive, n. rog. 400 "

Très bel ouvrage sur papier vénin avec 200 pl. très bien exécutées. Bel exempl.

Galerie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands, gravée sous la direction de Lebrun, peintre. Amsterdam et Paris, Fouquet, 1792-96, 3 tomes en 2 vol. *in-f°*, veau marb. ant., tr. rouge. 700 "

3 front., 1 portrait et 198 pl. d'après Rembrandt, Hobbema, Rubens, Téniers, etc. Très belles épreuves avec les armes. Exemplaire avec témoins et bien conservé, non piqué.

Galerie de Versailles (la grande) et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Ch. Le Brun, peintre du roi Louis XIV,

dessinés par J.-B. Massé et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du temps. Paris, de l'Imprimerie royale, 1752, in-folio maximo, cuir de Russie, large dent. or et à froid sur les pl., tr. dor. 250 "

Bel exemplaire sur papier de Hollande et orné d'un portrait de J.-B. Massé, gravé par Wille et 52 grandes planches pliées, gravées par Dupuis, Desplaces, Preisler, Beauvais, Cars, Simonneau, Lepicé, Tardieu, Duflos, Wille, Aveline, etc. Epreuves superbes.

Galerie Aguado. Choix des principaux tableaux de la Galerie de M. le marquis de las Marismas de Guadalquivir, notice sur les peintres par Louis Viardot. Paris, s. d. gr. in-folio, demi-chag. vert, tête dor., n. rog. 90 "

Titre gravé et 28 grandes planches sur acier, gravées par Calamatta, Pannier, Masson, Mauduit, etc., très belles épreuves.

Galerie Flamande et Hollandaise, texte par Arsène Houssaye. Paris, 1857, in-fol., demi-chag. rouge, plats toile, tête dor. n. r. 65 "

132 planches gravées à l'eau-forte, sur Chine, collé.

Galerie. The royal Gallery of british art. London, Hogarth, s. d., in-fol. max. pl. demi-mar. bleu, avec coins, plats toile, fil. tête dor. ébarbé 65 "

47 planches gravées montées sur onglets.

Galerie lithographiée de Son Altesse Monseigneur le duc d'Orléans, publiée par Vatout et Quenot. Paris, s. d., 2 vol. gr. in-folio, demi-chag. r., dos ornés, n. rog. 90 "

150 lithographies sur Chine. Exempl. grand papier, demi-colombier.

Champollion (le jeune). Monuments de l'Egypte et de la Nubie, d'après les dessins exécutés sur les lieux par l'auteur et les descriptions autographes qu'il a rédigées, renfermant 400 planches en partie coloriées. Publié par ordre du gouvernement, pour faire suite à l'expédition d'Egypte. 4 vol. gr. in-folio, carton n. rog.

Au lieu de 500 fr. 250 "

Magnifique ouvrage.

Mercuri. Costumes historiques des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, tirés des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, dessin et grav. par P. Mercuri, avec texte histor. et descriptif par C. Bonnard, édit. revue par Ch. Blanc. Paris, 1860-61, 3 vol. avec 200 pl. color. — Costumes historiques des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, par Le Chevalier-Chevignard, avec texte par G. Du-plessis. Paris, 1867, 2 vol. avec 150 pl. color. — Ens. 5 vol. in-4, demi-rel., dos et coins de mar. bleu à nerf, fil., tr. dor. (Petit-Simier). 300 "

Bel exemplaire.

Représentation des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la Convalescence du Roi; à l'arrivée et pendant le séjour de Sa

Majesté en cette ville. Inventé, dessiné et dirigé par M. J.M. Weiss, graveur de la ville de Strasbourg. Imprimé par Laurent Aubert, à Paris, s. d. (1745), in-fol. v. marb. 150 "

Titre gravé par Marvie. Très beau portrait de Louis XV, gravé par Wille, d'après Parrocet, 11 pl. gravées par Weiss et Le Bas d'après Weiss : 20 pp. de texte gravé, avec encadrements différenciés : une grande vignette en tête et une vignette cul-de-lampe, dessinés par Weiss, gravés par Marvie.

Bel exemplaire aux armes du roi.

Meunier de Querlon. Les Grâces. Paris, Laurent Prault, 1769, in-8, demi-rel., mar. rouge, plats en veau. 1.000 "

Titre gravé par Moreau, frontispice par Boucher, gravé par Simonet, et 5 figures de Moreau gravées par de Launay, de Longueil, Massard et Simonet. Ce superbe livre est dans sa condition primitive, c'est-à-dire sans aucune restauration et aux armes de Marie-Antoinette.

Labarte (J.). Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, par Jules Labarte, deuxième édition. Paris, Vve A. Morel et Cie, 1872-1875, 3 vol. gr. in-4, fig., demi-rel. dos et coins de mar. r., tête dor., éb. 200 "

Bel exemplaire.

Ouvrage orné de planches en chromolithographie, en lithographie teintée sur Chine, et en lithographie sur Chine, et vignettes sur bois intercalées dans le texte.

La Borde. Choix de chansons, mises en musique. Paris, chez de Lormel, 1773, 4 t. en 2 vol. gr. in-8, mar. rouge, fil. dos ornés, dent. int. tr. dor. (Hardy-Menni) 1.700 "

Très bel exemplaire, contenant : 1 titre gravé, avec fleuron par Moreau, 4 frontispices par Moreau, Le Bouteux et Le Barbier, gravés par Masquelier et Née, et 100 figures par Moreau. Le Barbier, Le Bouteux et Saint-Quentin, gravés par Moreau, Masquelier et Née. Le texte et la musique sont gravés par Moria et M^{me} Vendôme.

Restif de la Bretonne. Monument du costume physique et moral de la fin du XVIII^e siècle ou Tableaux de la vie ornés de figures dessinées et gravées par M. Moreau le jeune. A Neuwied sur le Rhin, chez la Société Typographique, 1789, in-fol. mar. rouge., fil., dos et coins à la Du Seuil, dent. int., tr. d. 1.100 "

26 planches, gravées par Martini, Trière, Baquoy, Helmman, de Launay, Halbou, Dambrun, Delignon, Simonet, etc.

Allongé. Etudes, paysages, compositions au fusain. Collection de 18 pl. montées sur bristol 50-65. Paris, Bernard, in-fol., en carton (Publié à 90 fr.). 45 "

Comprend : Le cousin à Avallon. — Effet de soleil sous bois. — Saulée à Méreil. — Étang de Chaville. — Allée dans un parc. — Un coin de bois. — Bois mort, à Crosne. — Deux panneaux décoratifs. — Au bord de la Marne. — Le Printemps. — Vue de la ville du Puy. — Sous les saules. — Une Source près d'Avallon. — Un ravin près d'Avallon. — Abbaye de Cernay. — Deux panneaux décoratifs.

PRIMES DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ
DE VINGT EAUX-FORTES
DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier. — *Nouveau tirage*
Prix de vente, 40 francs — Pour les abonnés, 15 fr.; *franco en province*, 20 francs.

L'ŒUVRE ET LA VIE
DE
MICHEL-ANGE
PAR

MM. Charles Blanc, Eugène Guillaume,
Paul Mantz, Charles Garnier, Mézières, Anatole de Montaiglon,
Georges Duplessis et Louis Gonse.

L'ouvrage forme un volume de 350 pages, de format in-8° grand aigle, illustré de 100 gravures dans le texte et de 11 gravures hors texte. Il a été tiré à 500 exemplaires numérotés, sur deux sortes de papier :

1^o Ex. sur papier de Hollande de Van Gelder, gravures hors texte avant la lettre, n^os 1 à 70; 2^o Ex. sur papier vélin teinté, n^os 1 à 430.

Le prix des exemplaires sur papier de Hollande est de 80 fr. — Pour les abonnés, 60 fr.
Le prix des exemplaires sur papier teinté est de 45 fr. — Pour les abonnés, 30 fr.

RAPHAEL ET LA FARNÉSINE
Par Ch. BIGOT

AVEC 15 GRAVURES HORS TEXTE, DONT 13 EAUX-FORTES DE M. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravure avant la lettre, au prix de 75 fr.

Prix de l'exemplaire broché, 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. pour Paris; 25 fr. *franco en Province ou à l'Étranger*, Union postale.

Ajouter 5 fr. pour un exemplaire relié en toile, non rogné, doré en tête.

ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Quatrième Série. — Prix: 100 fr. — Pour les abonnés: 60 fr.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts* les **Albums** seront envoyés dans une caisse sans augmentation de prix.

LES DESSINS DE MAITRES ANCIENS EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
EN 1879

Par le marquis PH. DE CHENNEVIÈRES
Directeur honoraire des Beaux-Arts, membre de l'Institut

Réimpression, avec additions, du travail publié dans la *Gazette*: Illustrations nouvelles.
L'ensemble comprend 18 gravures hors texte et 56 dans le texte.
Prix du volume broché, 20 fr. — Pour les abonnés, 12 fr.; *franco en province*, 15 francs.

En vente au bureau de la « *Gazette des Beaux-Arts* »
8, RUE FAVART ▲ PARIS

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité
de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Em. PAUL et C^{ie}

Libraires de la Bibliothèque nationale

4, rue de Lille, 4

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES AU COMPTANT

VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

A PARIS ET DANS LES DÉPARTEMENTS

COMMISSIONS

Rédactions de Catalogues — Expertises

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Chercell.

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS
Chasublerie. Broderies d'art. Tentures, etc.

Ameublement d'église. Orfèvrerie. Bronzes, etc.

TRAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes.)

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoy des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE-JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT. — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE
D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,
ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges.

30^e ANNÉE. — 1888

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand angle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes grecques à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, meubles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 50 fr., six mois, 25 fr.
Départements	— 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	— 58 fr. — 29 fr.
--	-------------------

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 400 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-87), dix-sept années 900 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1888

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix: 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; franco en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart; les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant franco un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts

RUE FAVART, 8, PARIS

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.2 VOL.38 NO.378 DEC 1, 1888

